اغورا

AGORA

العدد الاول
السنة الاولي
2024

ملف العدد

الفيلسوف
أنطونيو نيغري

مجلة تعنى
بالفكر والثقافة
المعاصرة



تبدأُ الحربُ حينَ تنتهي

في أزمنةِ الخرابِ لا يكونُ أمامَ المدنِ سوى أنْ تُدوّنَ صمتَها في كتابةٍ تنفتحُ على العدمِ كآخرِ محاولةٍ للحياةِ، فالكتابةُ عن الحربِ صمتٌ مسبوكٌ برهانِ المواجهةِ معَ اللاشيءِ . ذاك اللامرئيُّ الذي يلتهمُنا خلسةً، فإنْ تعيشَ في زمنٍ تُبتلعُ فيه المدنُ كغرقى البحارِ، يعني أنّك قد صافحْتَ العارَ على مرأًى من العالمِ بأسرِهِ، حينئذٍ ينبغي عليك ككاتبٍ أنْ تفكّرَ في التعايشِ معَ الفاجعةِ كتحصيلِ حاصلٍ، وإلّا أصبحْتَ شاهدَ زورٍ على انهيارِكَ، فما قيمةُ الكتابةِ إنْ لم تكنْ قادرةً على فتحِ قنواتٍ مع المجهولِ الذي هو في ترقّبٍ دائمٍ للانقضاضِ على تذكاراتٍ عن مدنٍ وأزقّةٍ شربْنا صفاءَ أحلامِها وأحزانِها.

تحضرُ مشاهدُ الحربِ الطائفيةِ التي حدثَتْ في بغدادَ كلّما فكّرْتُ في الكتابةِ عن المكانِ وما يعنيه للمشتغلِ في الحقلِ الأدبيِّ والفنيِّ، متسائلًا عن كيفيةِ رصدِ ما حدثَ في روايةٍ أو قصيدةٍ أو لوحةٍ أو عملٍ مسرحيٍّ، فذلك بالنسبةِ لي من المهامِّ الشاقّةِ؛ لأنّ تحفيزَ الخيالِ في هاتِه الحالةِ يرتكزُ على الذاكرةِ، الأمرُ الذي يعني أنّنا سنقومُ بمهمّتينِ في آنٍ واحدٍ، وبعبارةٍ أخرى، أنّنا نعملُ على تدوينِ أقوالِ الزمنِ عبرَ استدعاءِ سندِهِ الذاكراتيِّ: المكانِ، وهذا ما ينبغي على كلِّ كاتبٍ أو فنّانٍ القيامُ به عندَ الشروعِ في كتابةِ وتصويرِ سيرةِ المدنِ الساخنةِ كما حدثَ مؤخّرًا لبيروتَ وغزّةَ.

ذاتَ مرةٍ توجّهْتُ بسؤالٍ للصديقِ الشاعرِ بول شاوول حينَها كنّا نجوبُ شوارعَ بيروتَ في ظهيرةٍ شتائيّةٍ مشمسةٍ، كان سؤالي يدورُ حولَ سببِ عدمِ هجرتِهِ لباريسَ بعدَ أنْ توفّرَتْ له أكثرُ من فرصةٍ، والواقعُ، بدا سؤالي هذا كما لو أنّ صاعقةً قد ضربَتْ شخصًا ما ، أتذكّرُ كيف نظرَ إليّ شاوول بحسرةٍ وتنهدٍ ليجيبَ: افترضْ أنّني هاجرْتُ، مَن سيكتبُ سيرةَ هاته المدينةِ بعدي؟ حينئذٍ فهمْتُ عمقَ العلاقةِ الشائكةِ بينَ الشعرِ والمدينةِ ، إذْ في الحروبِ تختبئُ المدنُ من الموتِ في قصائدِ الشعراءِ، وهذا عينُهُ ما نجدُهُ في كتابِ (ضد أفلاطون) للشاعرِ والتشكيليِّ ناصر مؤنس الذي عملَ وبمجهودٍ كبيرٍ على نقلِ ذاكرةِ المدنِ من الجدرانِ إلى الورقِ، مذكّرًا القارئَ بأنّ القصيدةَ هي لسانُ المدنِ وصوتُها الرخيمُ بالجمالِ، نفهمُ ممّا تقدمَ أنّ القصائدَ الأصيلةَ هي ملاجئُ حسيّةٌ يحتمي بها الوجودُ من الانقراضِ؛ لذا ينبغي على الشاعرِ أنْ يجمعَ في روحِهِ صمتَ المدنِ جميعًا، فدونما هذا الصمتِ لا يستطيعُ الشاعرُ أنْ يلمسَ عزلةَ اللغةِ في داخلِهِ.

محمود هدايت

اغورا
AGORART
آرت
مجلة فصلية تعنى بالفكر والثقافة والفن
العدد الاول 2024

اغورا آرت

مجلة تعنى بالفكر والثقافة والفن

العدد الاول ـ السنة الاولى ـ مايس 2024

AGORART

السنة الاولى 2024

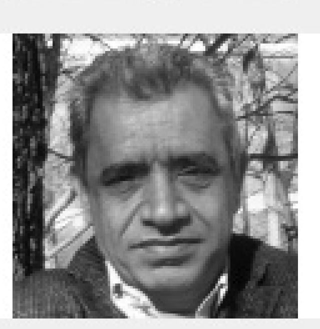
تكون المراسلات بأسم المدير المسؤول وترسل على البريد الالكتروني
agorart24@gmail.com

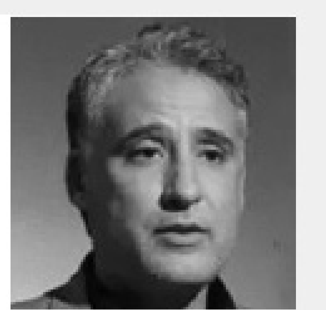
الاراء والافكار المتضمنة في البحوث والمقالات لاتعبر بالضرورة عن توجهات المجلة، مايكفلها هو حرية التعبير التي يتمتع بها الكتّاب



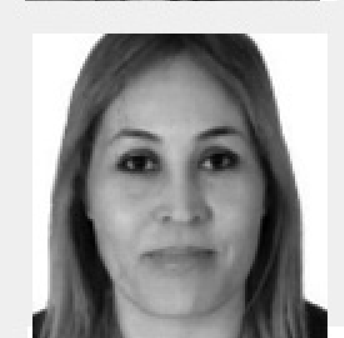


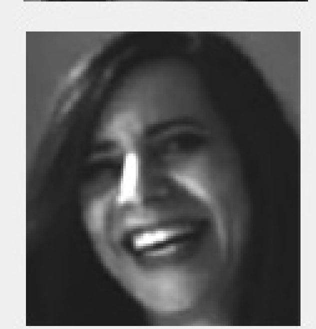
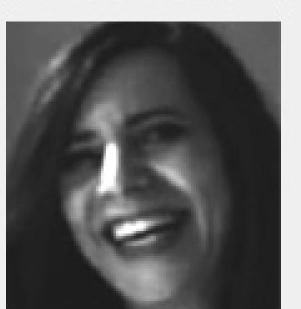


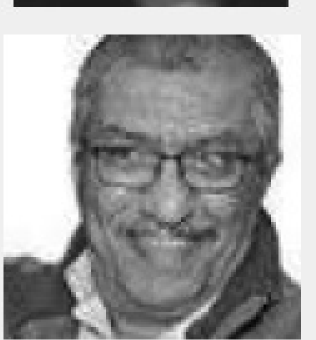


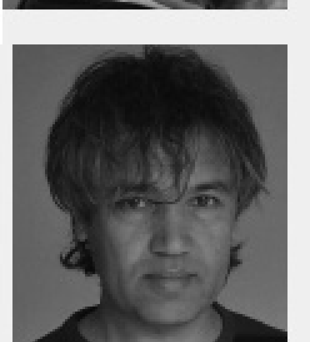





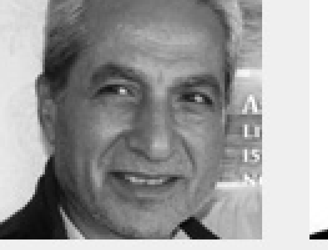







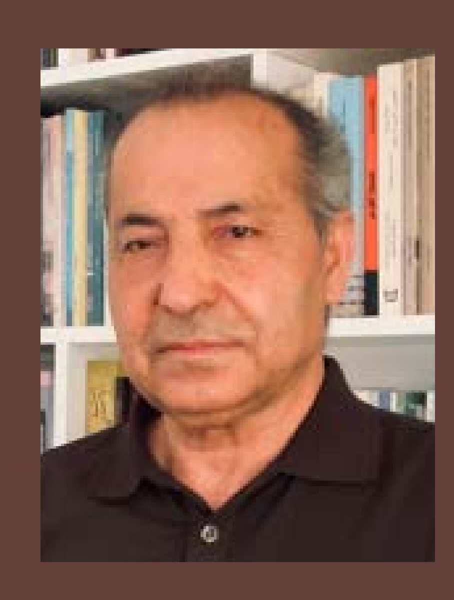






مكسيم بلان

التعددية -
إرث هيدغر



ترجمة:
إبراهيم محمود
سوريا

لن نتخلص أبدًا من جسد هيدغر.
جاك دريدا 1
هيدغر [...]. هوذا بالنسبة إليّ نوع من الحارس ، من الفكر الذي يراقبني طوال الوقت.
جاك دريدا 2

ستتم مناقشة العلاقة بين دريدا وهيدغر مجدداً. مرة أخرى. كيف لا نستطيع أن نغيّب تنهيدة رتابة هذا السؤال، المضروب والمبتذل إلى درجة أنه أصبح أمراً مألوفا للبحث، إلى درجة أننا لم نعد نرى جدوى البقاء هناك مجدداً، مرة أخرى. وهذا الضجر لا يقتصر علينا فقط، بل سيشاركنا فيه دريدا أيضًا: "أتخيل نفاد صبر البعض [...] قبل وقت هذه الإقامة مع هيدغر. هيدغر مرة أخرى! وهذه عودة هيدغر وهذه العودة إلى هيدغر! أليس هذا كافيا؟ هل ما زال موجوداً؟ " " 3 "
فيما يتعلق بالعلاقة بين دريدا وهيدغر، كان من الممكن أن يقال كل شيء، وقبل كل شيء ما هو واضح: سيجد دريدا نفسه في موقف علاقة نقدية مع هيدغر. وهذا التوصيف ليس كاذبا بالطبع، لكنه لم يخرج التحقيق عن مساره بشكل خفي؟ بالنسبة لمسألة أين تبدأ وتنتهي ما يسمى بالعلاقة النقدية بين دريدا وهيدغر، يبدو أننا استبدلنا بسرعة كبيرة جدًا، وبسرعة كبيرة جدًا، مسألة دقة قراءة دريدا لهيدغر: مسألة الميراث الشرعي أو غير الشرعي. لقد انقسم هذا النقاش إلى ثلاثة مواقف أسخر منها قليلاً للتوضيح:
- لدريدا، ضد هيدغر" 4 ".
– ضد دريدا، لهيدغر" 5 ".
– ضد دريدا، ضد هيدغر" 6 ".
سيكون من الفظاظة التظاهر بأن هذه المناقشة ليست ذات صلة. إنما أليس الانحياز إلى أحد الجانبين سابقاً لأوانه؟ كيف يمكننا تقييم ما إذا كان دريدا يهدر إرث هيدغر أم لا، قبل أن نتفق حتى على مسألة ما يتكون منه إرث هيدغر في فكره على وجه التحديد؟ لأن ما هو على المحك، أولا وقبل كل شيء، ليس هو تقرير ما إذا كانت قراءة دريدا مخلصة، أم غير مخلصة لفكر هيدغر، بل إعادة بناء مشهد الإرث.
يرتفع الستار على المسرح. في هذا الدور يقال إن الأدوار راسخة: هيدغر، مفكر التجمُّع rassemblement ، من جهة؛ دريدا مفكر الانتثار dissémination للآخر. الجميع في المنزل، الجميع يشغلون جانبهم من المسرح. إن الدليل على مثل هذا الخط الفاصل، المرسوم والمحدد بوضوح، هو الذي سيتم التشكيك فيه هنا، وقبل كل شيء لمنع الدليل، أي اللعب باللغة الإنكليزية، من أن يصبح بسرعة كبيرة جدًا وبلا شك بسهولة دليلًا ضد هيدغر.
لا يعني ذلك أننا يجب أن نحمي الأخير من الاتهام (مشهد الإرث دائمًا أيضًا مسرح محاكمة)، لكننا نجازف بتجريم هيدغر لدوافع خاطئة وإغفال الهدف الحقيقي لدريدا. إن إرثنا من هيدغر وإرثنا من دريدا بالمقابل،هو الذي يتعرض لخطر التبديد. ومع ذلك، فإن الأدلة ثقيلة الوزن. سيكون من السهل التحقق من ذلك، فمخطط التجميع يعمل عند هيدغر في أماكن كثيرة جدًا حيث لا يمكننا القيام بجرد سريع. ويسعدني أن أشير إلى عدد قليل من هذه الأماكن: العقل باعتباره ما له صفة الجمع أو التجمع، الجسر باعتباره ما يجمع بين الضفتين، القراءة باعتبارها ما يجني الثمار، الرباعي الذي يجمع السماء والأرض معًا، البشر والآلهة" 7 ". ويحدث النمط نفسه عندما يناقش هيدغر الجرَّة cruche والمكان واليد والأذن والفكر والذاكرة" 8 ". إن الأدلة دامغة للغاية حيث لا يمكن رفضها ببساطة.
ومما يزيد من تفاقمها اهتمام دريدا بمخطط التجمع هذا. هنا مرة أخرى، ليست

هناك حاجة إلى جرد شامل، ولكن ربما يمكن للمرء أن يجادل بأنه في كل مرة يناقش فيها دريدا نصًا لهيدغر، فإن الخيط المشترك لقراءته يعتمد على هذا المخطط. وبالتالي لا يوجد جرد، ولكن فقط النصوص الأكثر وضوحاً. ومع ذلك، فقد تبينَ أن النصوص الأكثر وضوحًا هي أيضًا تلك التي تشهد اهتمامًا متجددًا اليوم" 9 " بعد نشر الجنس Geschlecht 3 الذي طال انتظاره. يتيح لنا نشره احتضان مشروع الجنس بشكل إجمالي (من الأول إلى الرابع) وتقدير تماسكه الشامل.
تتكشف سلسلة "الجنس" -من بين قراءات أخرى محتملة- باعتبارها استجوابًا واسعًا لظاهرة "التجمع rassemblement " عند هيدغر. لقد وضعتُ علامات الاقتباس في كلمة "تجمع" هنا لتقليد الإشارة التي يقوم بها دريدا فيما يتعلق بـ " الجنس" الكلمة أو الشيء " الجنس " " 10 "، للإشارة بشكل متماثل إلى أنه من الصعب معرفة ما هو موضع السؤال للوهلة الأولى عندما نقول "التجمع". هل ينبغي لنا أن نشبهه بمخطط تفسيري، أو شكل كلامي، أو استعارة أساسية" 11 "، أو قيمة يفضلها هيدغر، أو حتى بديهية؟ من الصعب تحديد ذلك ليس فقط لأنه يتأرجح من نص دريدا إلى آخر، ولكن قبل كل شيء لأن التذبذب نفسه يؤثر على نصوص هيدغر.
الفرضية التي ستجتذب قراءتي هي أن ظواهر "التجمع" المختلفة هذه، ليس لها جميعها القيمة نفسها بالنسبة لدريدا، وأن هناك باختصار، شخصية للتجمع يجب استجوابها وشخصية أخرى، أكثر جدّية ولكن أكثر ندرة أيضًا، ليتم اتهامها. وسيكون الهدف من هذه المقالة وصفَ هذين المستويين بمزيد من التفصيل وربطهما بمشهد الميراث. وسنرى قيمة الالتقاء تظهر بدورها على أحد الجانبين، وعلى الجانب الآخر من هذه الخطوط الفاصلة، وتصبح تعددية الإرث pluraliser le legs قضية المشهد.
ملاحظة قبل أن نذهب إلى أبعد من ذلك. أكثر من مجرد فرضية أو عرض توضيحي، تقدم هذه المقالة طريقًا للقراءة. ومع أن هذا المسار ليس عشوائياً، ويكشف عن ضرورة معينة، فمن السخافة الادعاء بأنه الوحيد الممكن. ها هي إذن العوامل - وأنا لا أقول البروتوكول - التي ستنظم" أي العوامل. المترجم "، في وقت لاحق، خطوتَه ونهجه، والتي ربما ستسمح للقارئ بتتبع المسار الذي سلكه بخطوط منقطة. في البداية، قرار: محاولة قراءة العلاقة بين هيدغر ودريدا من أرشيف الأخير، ومن خلال طرح فرضية مفادها أن الدورات والندوات يمكن أن تكون المكان الذي تكون فيه هذه العلاقة أكثر قابلية للقراءة. ضمن هذه المجموعة، تم تحديد فترة تمتد من 1971 إلى 1989 (أي من ندوات "عائلة هيغل (1972-1971)" إلى "سياسة الصداقة (1989-1988)"). ويعتمد اختيار استهداف هذه الفترة على تأكيد حيث يعترف دريدا بدينه، إن لم يكن لهيدغر، فعلى الأقل لسؤال هيدغري، وهو مسألة الهبَة don (es gibt, die Gabe, das Geben)، والتي كتب عنها أنها "يوجه صراحة جميع النصوص التي قمتُ بنشرها منذ عام 1972 تقريبًا" " 12 ".
وداخل هذه المجموعة ، تم منح مكان متميز لسلسلة الجنس ، والتي ستكون جميع الأغاني ، باستثناء أولها ، دورات تدريبية ("شبح الآخر: الجنسية والقومية الفلسفية" لـ الجنس 2 و3 ، "سياسات الصداقة" لـ الجنس 4) . هذا الامتياز هو ظرْفي " 13 " ولن يضيء فقط لاستدعاء العديد من الدورات الأخرى ، المنشورة أم

لا " 14 ". لأن ما بدا لي هو الأكثر بروزا في كل هذه الدورات هو أن دريدا يكافح حرفياً مع إرثٍ هيدغريّ. هذا هو النقاش وهذا "يكافح" ("لن نتخلص أبدًا من جسم " هيدغر" حيث قال دريدا) الذي أردت أن أقوم به هنا ، وهو مثاليّ فيما يتعلق بدافع التجمع ، إذا كان الخفقان في المواجهة بين دريدا وهيدغر. " 15 "

التجمع: إصرار على التشكيك ، وضرورة التأمل

لنبدأ من البداية. حيث يتم تقاسم التجمع. وقد يكون السؤال أو اتهامه. إن التجمع المراد استجوابه موجود في عنوان سلسلة الجنس ، حيث في أعظم شكليها" الجنس " يعني "نحن" للمجتمع ، والسكاكين (العائلة ، والجنس ، والأنواع ، وما إلى ذلك) ، ولكن أيضًا ، دعنا نقول ، مجتمع في أو من خلال التشتت ، تحت وضع النسب والميراث " 16 ".

من "يد هيدغر(الجنس 2) " ، يصبح إصرار هذا الحافز داخل النصوص الهيدغرية أحد النقاط المحورية في السلسلة. دعنا نستشهد في تتالي الجنس 2 و3 و4 ، لتسليط الضوء على التكرار ، ولكن أيضًا تطرفًا معينًا لكلمات دريدا:

الجنس 2:"إنه دائمًا ما يكون التجمع الذي يفضله هيدغر " " 17 ".

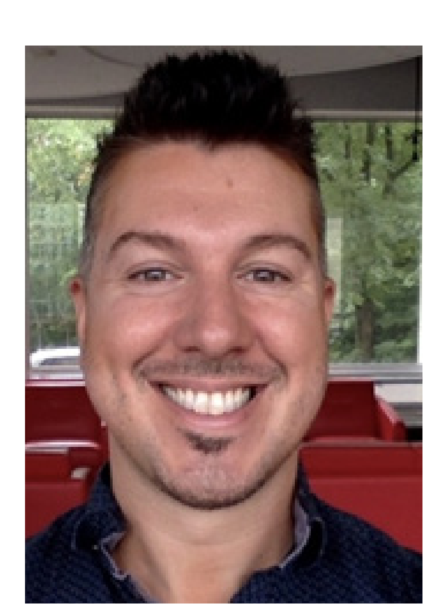
الجنس 3: "لقد تأثرنا هنا حول ما يسميه الآخرون" البديهية "ـل قراءة هيدغر": هناك أو يجب أن يكون التجمع. » " 18 "

الجنس 4: "[...] هذه القوة الحاشدة التي تجمع فعليًا العمل الكامل لـ هيدغر " " 19 "

يمكننا بسهولة إضافة إلى هذه القائمة من الروح ... ، والتي هي جزء من قانون سلسلة [الجنس] " 20 " . تناول دريدا أربعة أسئلة إلى هيدغر (الرسمية بالإضافة إلى "حول قراءة هيدغر")" 21 "" على" السؤال "، والرسوم الرسمية ، وجوهر التقنية والأكل. وبعد أن تساءلت عما يمكن أن يربط هؤلاء الأبناء الأربعة معًا ، يستجيب دريدا ببراعة، بالروح التي تنظم دافعها بعد ذلك قراءته لـ [هيدغر] " 22 .ومع ذلك ، فإن الخصبة المعينة للعقل من قبل هيدغر هي بالتحديد للجمع أو أن تكون "وحدة موحدة أصلاً " " 23 ".

هذا الإصرار على دافع التجمع لديه شيء يفاجئه، وقد يبدو تعسفيًا في البداية. في الندوة " الشيء الثاني (هيدغر/بلانشو)" ، يضع دريدا قراءتين للجسر بالتوازي ، إحداهما حول هيدغر ، حيث يجمع بين الحدّين deux rives ، والآخر حول بلانشو ، حيث يخلع ويجعل "غير قابل للوصول إلى آخر الحد " 24 ". بالنظر إلى الارتباطات المعروفة لدى دريدا مع بلانشو ، فقد توقعنا أنه يستخدم هذا التباين للعب بلانشو ضد هيدغر وضد الشخصية التعسفية لتفسيره في تجمع الجسر. وهذا ليس هو الحال ، وبقية النسخة المطبوعة لا تكشف عن أي تحيز من جانب دريدا. ويشير هذا بالفعل بطريقة أولية إلى أنه لا ينبغي اعتبار المخطط التفسيري للتجمع في حد ذاته معيبًا. وإذا كان مثل هذا المخطط قد يصبح جيدًا ، رتابة وموضوعًا للسخرية ، إذا كان إصراره يمكن أن يصبح محقًا موضوع استجواب جيد ، فهذا ليس بالضرورة لفتة تفسيرية خاطئة.

ولم لا ؟ نظرًا لأن دريدا تدرك ضرورة معينة لهذه الإيماءة التفسيرية حيث يتأمل هيدغر في مسألة وجود " 25 " مصالح دريدا " 26 " . نظرًا لأنه ليس سؤالًا هنا



مكسيم بلان

في توضيح الفكر الهيدغري في المكونات ، فإنني أقول فقط أن هيدغر يفترض أنه ، بحيث يكون هناك بشكل عام ، لشيء يحدث أو يحدث بالمعنى الكبير ، يتطلب الأمر التجمع. إن التجمع والاضطرار إلى ما هو غير متصل بطريقة ما ، وهذا سيبدو قانونًا لا يمكن توفيره من الظاهرة: لا يوجد تبرع دون التجمع.

ويستحق أن نتعلق بها قليلاً. بالتفكير في معنى العنوان الذي يجب أن يكون ووقتًا ، يشير هيدغر في أحد دروسه: "" ليكون "، هذا جيد ؛ "الوقت" ، كل شيء على ما يرام ؛ ولكن "أن تكون ووقت"؟ "و" الذي يضغطهم معًا هو الفهرس الحقيقي للمشكلة. " " 27 "

ذلك لأنه يوجد اقتران، أي تجمع - سيقول دريدا من جانبه التعبير" 28 " - أن هناك وجوداً قائماً ، وأن هناك زمانًا وبشرط أن نأخذ التجمع على حقيقته، أي على سبيل الاستعارة، يمكننا أن نرى فيه طريقة للإجابة على سؤال الأصل (الخلق، الأساس، الولادة) الذي يعتبر أساسًا سحيقًا، طريقة تهدف إلى الاستجابة خارج الأنظمة اللاهوتية والأسطورية والميتافيزيقية والأنثروبولوجية. وبشكل أكثر دقة، فإن استعارة التجمع تسمح لهيدغر بتمثيل العملية التي من خلالها "يوجد" شيء بدلاً من لا شيء - العملية التي من خلالها "يوجد" الوجود والفكر والتاريخ والدازاين، وربما حتى الإنسان.

وكدعم تشبيهي، يقوم التجمع بعد ذلك بوصف أو توضيح أو استحضار ما يحدث عندما يكون هناك (ما يجب أن يحدث لكي يكون هناك)؛ ليس ماذا؟، لماذا؟ أو من؟ من "هناك"، ولكن كيف؟ وبالتالي فإن التجمع سيكون "محرك" الظاهرة، أي أنه بدونه لن يكون هناك "لا شيء" بدلا من "شيء ما".

التبرع، التجمع، الاقتصاد: المشهد المشترك

قد يعتقد المرء أن دريدا، مفكر الانتثار، سيعارض بشكل مباشر هذه الفرضية الهيدغر. لا شيء يمكن أن يكون أبعد عن الحقيقة. على العكس من ذلك، فإن دريدا مفتون تمامًا بهذه الفرضية وبالانتظام المزعج الذي يتم التحقق من صحتها في الممارسة العملية.

ومع ذلك، سيقال إن فكرة التجمع غائبة عن نصوص دريدا التي لا تركز على هيدغر. وهذا صحيح إذا اعتبرنا أن غيابه الموضوعي يعني أيضًا غيابه المحض والبسيط. والآن، إذا اتفقنا على أن العملية الحاسمة للتجمع هي عملية التقارب أو "التوصل إلى الشيء نفسه"، فيجب علينا أن نقول إن هذا المخطط حاضر على نطاق واسع لدى دريدا طوال عمله تحت عنوان "التقارب". موضوع الاقتصاد" 29 ". فالفرق، على سبيل المثال، هو بامتياز "مفهوم" الاقتصاد العامل، سواء مورده أو مكابحه" 30 ". وبالنسبة لجزء كبير من أنفسهم، يهدف التجمع والاختلاف إلى العملية نفسها.

ولا يقتصر هذا المخطط الاقتصادي على غرس عدد كبير جدًا من نصوص دريدا (بدءًا بـ "العنف والميتافيزيقا" و"من الاقتصاد المقيد إلى الاقتصاد العام")" 31 "، ولكنه ينظم أيضًا بشكل منهجي تقريبًا جميع دوراته وندواته في السبعينيات والثمانينيات. الثمانينيات، على الأقل حتى وقت وجوده في كلية الدراسات المتقدمة في العلوم الاجتماعية. وفي موضوعات متباينة مثل موضوعات الإنفاق، أو الملكية،

أو الأسرة، أو الدفن، أو المرأة، أو الهدية، أو الحداد، يبدو أن دريدا يتتبع من مسار إلى آخر نفس البنية الدائرية، ونفس الحركة (ممكنة أو مستحيلة) للعودة إلى نفس الشيء. وأقتصر على مثالين مأخوذين من الدورات.

-1 الهبَة

للوهلة الأولى، فإن الهبة، وهي فكرة رمزية للفكر الدريدي والتي يمكن أيضًا ربطها بالانتثار - هدية بلا مقابل - ليس لها مكان كمثال للمنطق الاقتصادي. في الواقع، يمكن تلخيص ظاهرة الهبة في مجانيتها. ومع ذلك، إذا كان هناك شيء ينبثق من (هبَة الوقت 1978-1977) " 32 "(Donner le Temps)
(فهو أن الهبة لا تبدو فقط متجهة إلى إعادة تكامل دائرة التبادل (مثال موس وكائن بوتلاتش). نموذجي هنا)، ولكن الأسوأ من ذلك أنه يبدو أنه يدمر نفسه كهدية بمجرد أن يتم الاعتراف بها على هذا النحو من قبل المانح أو الممنوح له. يقول دريدا: "ربما بهذا المعنى تكون الهبة هي المستحيل" " 34 "في حد ذاتها، لأنها كفعل لا يمكن أن تفشل في إثبات دينها (المادي أو الرمزي) وفي تقديم طلب للاسترداد. ولذلك فإن هناك تناقضا بين شرط إمكانية الهبة (الحرية) وظاهرة "الهدية" التي تلغي أو تستثمر بشكل شبه دائم في التبادل الاقتصادي.

-2الدفن

ويبدو أن الموت يعتبر أيضاً رقماً اقتصادياً بامتياز، لأنه يعني خسارة خالصة وبسيطة، بلا عودة ممكنة. صحيح أنه، في جدلية السيد والعبد الهيغليين، على سبيل المثال، فإن التعرض للموت ينتج فائض قيمة يعوض عن المخاطرة المتكبدة ويعيد تسجيلها في الدائرة الاقتصادية: "من الضروري المخاطرة بالخسارة من أجل الفوز" فذلك هو مبدأ النفي الحتمي" 34 ". لكن الموت لا مفر منه، وعلينا أن نأخذ ذلك في الاعتبار. في الدورة التي تحمل عنوان "عائلة هيغل" " 35 " (1971-1972)، يريد دريدا أن يبين كيف أنه عند هيجل، حتى الموت، وهو الرقم المطلق للخسارة والإنفاق غير المشروط، لا يزال من الممكن إعادة تخصيصه من خلال وسيط طقوس الدفن" 36 ".
وهذا يخفف حرفيًا الخسارة عن طريق منع المتوفى من أن يصبح شيئًا مجهولاً. وعندما احتجت أنتيغون على قرار كريون بترك شقيقها دون دفن، فإن هذا التخلي عن الموتى لقوى المادة هو الذي يُتهم بأنه انتهاك للقانون الطبيعي. يجب ألا يصبح الموتى جثة بسيطة. ويدل الدفن على أن حياة الروح تقاوم الموت، كما يعني أن انتماء الميت إلى المجتمع البشري لا ينقطع. ويبقى المرحوم.
ويشهد هذان المثالان على نمط قراءة منتشر في كل مكان خلال الفترة التي قام فيها دريدا بالتدريس في مدرسة العلوم الإنسانية. وفي كل مرة يتعلق الأمر باتخاذ شكل من أشكال الاقتصاد كخيط مشترك لتسليط الضوء على ضرورته وحدوده غير العرضية.
ويشرح دريدا بدقة عن "هوسه" الاقتصادي في الدورة المعنونة "اللغة وخطاب المنهج" (1982-1981). ويفتتح الجلسة السادسة بهذا التبرير:
كانت جملتي الأولى اليوم هي أن أقول مرة أخرى، إن تفسيري عُهد إلى طريقة معينة في التفكير بشأن الاقتصاد. ومرة أخرى، كما تعلمون، يعرف البعض منكم أن هذه لفتة

إصرار من جهتي، إلى حد أنها رتيبة، إلا إذا كان يُنسب إليها حقيقة أن الاقتصاد نفسه يصر في كل مكان، وأنه في حد ذاته يكفي قانون (oikonomia) لنسميه قانون التفسير الاقتصادي. [...] لكن هذا ليس كل شيء. لأنه من ناحية، فإن تحليل الاقتصادي، أي كما تحققنا مرة أخرى، نوع من الدائرية، لدائرة تعود إلى نقطة بدايتها، هو أيضًا تسليط الضوء على الاقتصادي، أي ما يعنيه يمنع بانتظام الدائرة من الإغلاق أو يعيد تشغيلها إلى ما لا نهاية" 37 ".
"[T] الاقتصاد [...] يصر على نفسه في كل مكان." طريقة أخرى للقول إن التجمع ليس شيئًا يجب أن نقف ضده، بل هو شيء يجب أن نتعامل معه. لا يوجد خيار هنا، علينا إدارة الاقتصاد.
أود أن أسلط الضوء على لحظة رائعة تم فيها تذكير دريدا بهذا القانون الاقتصادي. يحدث هذا في النظرية والتطبيق، في بداية الجلسة السابعة. أعلن دريدا أنه سيأخذ إجازة من ممارسته التعليمية الكلاسيكية، حيث يقرأ ويؤدي نصًا مكتوبًا وعمليًا مسبقًا. وهو يفعل ذلك، كما يقول، للامتثال للأمر الذي هو الهدف الأساسي من الندوة: ألا يعد نموذجًا للممارسة على أساس النظرية التي تراقبها. ثم يخاطر دريدا بالارتجال ويخضع ممارسته التعليمية لقاعدة الاقتصاد الاقتصادي التي لا تحكمها قواعد.
كيف سيحدث كل هذا؟ قد يقول المرء حسنًا، سيئًا، أو على الأقل إنها تجربة مختلطة. نحن عمليا في نفس المكان من الدورة، ولم يتقدم دريدا إلا ببضعة أسطر ثم قاطع نفسه ليعلن:
لقد كنت هناك أثناء التحضير لهذه الجلسة عندما أدركت، دون مفاجأة كبيرة - أنه بحجة تحويل المزيد، وخلق المزيد، ومضاعفة المخاطر والفرص، فإن ممارستي الجديدة التي تتكون من الارتجال بناءً على الملاحظات لم تكن مجرد خيال ولكنه وسيلة تدعو إلى التكرار [...] وباختصار يصل إلى خسارة العمل والجهد والمجهود. [...] إن تحرير النفس - على الأقل في هذه الحالة - من العمل الكتابي يبدو لي أمرًا غامضًا وسهلاً، يتعارض مع الهدف الأساسي لما نبحث عنه، أعود، على الأقل مؤقتًا، إلى حياتي القديمة. الممارسة، على الأقل في بعض الأحيان" 39 ".
ويصر الاقتصاد. ومع أخذ كل الأمور بعين الاعتبار، فإن الارتجال غير منتج، فهو مضيعة للوقت والكفاءة. لذلك نحن بحاجة إلى الاقتصاد، إلى منظمة منظمة معينة، لمنع ممارسة التدريس من أن تكون عقيمة - العقم الذي يمثل دائمًا خطر الانتثار. ولذلك يعلن دريدا أنه سيقوم بدوره في الاقتصاد. هذا هو حرفيا اقتصاد الاقتصاد، توازن معين بين الجمود الاقتصادي الذي يحسب ويخطط حتى أصغر التفاصيل لتعظيم الأرباح والارتجال الاقتصادي الذي يهدد بالانتشار دون جدوى. لذلك، سيكون هناك، كما نرى بوضوح، بعض السذاجة في وضع دريدا بكل بساطة إلى جانب الانتثار، كما لو كان بطلها، وكما لو كان من المنطقي أن يكون "إلى جانب" الانتثار.

من السؤال إلى الاتهام: تقسيم الميراث

أين يجب إذن أن نحدد الخط الفاصل ونتجنب الارتباك حيث لن نتمكن بعد ذلك من التمييز بين الاستجواب والاتهام؟ تسمح لنا سلسلة الجنس – وخاصة الجنس 3 - بالإجابة بشكل أفضل على هذا السؤال. سأقرأ المسلسل كمشهد عن الميراث،



دريدا

هيدغر

ومشهد عن الميراث، وموضوعه في نهاية المطاف هو ما يعنيه "يرث"، وما يجب أن يعنيه أحد الأبطال وما قد يعنيه للآخرين.

ما الذي نتعامل معه مع الجنس 3 ؟ إلى دريدا يقرأ هيدغر يقرأ تراكل. مشهد الميراث السحيق، إذا كان هناك واحد. "ماذا يجب أن نرث من تراكل؟ "، يسأل هيدغر؛ "ماذا يجب أن نرث من قراءة هيدغر لتراكل؟ "، يسأل دريدا. وها أنت تقرأني هنا، تقرأ دريدا، تقرأ هيدغر، تقرأ تراكل، تتساءل ماذا ترث منها. مثل أي هاوية، هذه الهاوية مصحوبة بالدوار.

وفي مواجهة مثل هذه الهاوية، ليس هناك سوى حل واحد ممكن، وهو القفز. وهذا بلا شك هو من هيدغر الذي ورثناه. إن القيمة التأويلية التي ينسبها الأخير إلى القفزة" 40 "، وبالتالي إلى قطب اقتصادي معين في عملية قراءته، معروفة جيدا. هذا اللجوء إلى القفزة ليس منقطع الصلة بالصعوبة الفريدة لنص هيدغر عن تراكل، وهو أمر مربك للغاية - وحتى بالنسبة للبعض غير مقبول على الإطلاق إذا قمنا بتقييمه باستخدام المعايير اللغوية الكلاسيكية" 41 ". الآن ليس من قبيل المصادفة أن دريدا، فيما يسميه "قوسًا طويلًا" " 42 " في منتصف الجلسة التاسعة للجنس 3 ، يلاحظ أن قراءة هيدغر لتراكل تتيح لنا قراءة موقفه بشكل لفظي. بنفس الطريقة التي يكون بها الرجل المجنون، في قصيدة تراكل، "في طريقه إلى مكان آخر" وليس مسرفًا أو يتجول بلا اتجاه، فإن تفسير هيدغر يتقدم بقفزات وحدود دون استبعاد وجود على الطريق. يقيّم دريدا هذا النهج الذي يضع نفسه، والذي يقول من أين يأتي، وإلى أين يتجه، وكيف يذهب إلى هناك، بشكل إيجابي للغاية، وهو باختصار لا يخفي الاهتمام الذي أسسه والذي لا يخشى جلب النص إلى مكان آخر – حتى إذا كان ذلك يعني اعتباره مجنونا.

ما إذا كان تفسير هيدغر يميل إلى جمع شعر تراكل في كل متماسك، وما إذا كانت النقطة المحورية في هذا التفسير هي مخطط معين للتجميع، فمن الممكن أن نتساءل بحق. إن كتاب "الجنس 3"، "في الروح"، هو أرشيف أكثر دلالة لمثل هذا الحوار الافتراضي بين دريدا وهيدغر.

لكن لا ينبغي لنا أن نقرأ الاتهام بسرعة كبيرة في السؤال. قال دريدا في كتابه المقاومة Désistance: «من منطلق قلقي، لن أنتقدها، لأنني لا أعتقد أن بادرة التجمع هذه يمكن تجنبها. إنها دائمًا منتجة وضرورية فلسفيًا. »" 43 "

ومع ذلك، فإن هذه البادرة التفسيرية "الإيجابية" تكون مصحوبة أحيانًا بهيدغر، وفي كثير من الأحيان بما يكفي ليصفها دريدا بأنها "نموذجية"" " 44 "، لإجراء الشرعية الذي يحاول من خلاله تأكيد ضرورة تفسيره. يُنظر إلى هذه البادرة على أنها مطالبة بالميراث الحصري، وبهذا المعنى فهي تتعارض بشكل جذري مع نهج الوضع الذاتي الذي دعا إليه دريدا سابقًا، وهو النهج الذي تصور الميراث باعتباره إرثًا مشتركًا legs partagé.

دعونا نتوقف هنا لنتساءل عن هذه "النموذجية" للحركة الهيدجرية. هذا التوصيف هو بلا شك المكان في الجنس 3 حيث تكون حجة دريدا هي الأكثر هشاشة، وعلى أي حال الأكثر عرضة للطعن. متى تصبح الإيماءة نموذجية؟ ما هي المعايير الكمية و/أو النوعية التي تسمح لنا باستنتاج وجود مثل هذه النموذجية؟ ومما يزيد الأمر غموضا أن دريدا نفسه حذر من إغراء استيعاب النص الهيدغرية في كتلة متجانسة ومتماسكة وأحادية الاتجاه في قصده. يكتب دريدا بهذا المعنى في" الجنس 2" " أنه "لا ينتقد" هيدغر أبدًا دون أن يتذكر أنه يمكننا القيام بذلك من أماكن أخرى في نصه [نص هيدغر]. وهذا لا يمكن أن يكون متجانساً ويكتب باليدين على الأقل" " 45 ". في زمن" الجنس 2" كان دريدا لا يزال يعتبر أن نص هيدغر تم تأليفه من خلال توترات متناقضة، حيث تقوم كل يد بسحب القماش من جانبها مع المخاطرة بتمزيقه. من Geschlecht III، يبدو أن إحدى يديّ هيدغر تفوز " 46 " وتصبح إحدى الإيماءات منتظمة أو متكررة بدرجة كافية ليتم تسميتها "نموذجية"، أي رمزية، مميزة، وما إلى ذلك، مع توقيع "هيدغر". ومن المؤكد أنه سيكون من الظلم أن نستدعي عدم التماسك من جانب دريدا، لكن ألا يفعل، على مستوى الجدل، بالضبط ما يوبخه هيدغر عندما يأتي ليعلن في" الجنس 4 " أن فكرة التجمع «تجلب حقًا معًا كل أعمال هيدغر " " 47 "؟ وعند أي نقطة تصبح الإيماءة نموذجية بما يكفي لتجميع العمل بأكمله "حقًا"؟ ألا ينبغي لفكرة النموذجية أو التكرارية أن تستبعد من حيث المبدأ هذا النوع من الشمولية؟ ألا يسمح المسار النموذجي من حيث المبدأ بإجراء تعديلات معينة على النهج؟ أليس هذا الاختلال المتناقض هو الذي علمنا دريدا أن نحدده في نصوص تحت اسم التفكيك؟ ومع ذلك، من النموذجي (الانتظام، وما إلى ذلك) إلى المنهجي («العمل برمته»)، هناك خطوة لم يعد دريدا يتردد في اتخاذها في" الجنس 4 " والتي يصعب شرحها بصراحة. نهاية الاستراحة.

ومهما كان الأمر، يريد دريدا في الجنس 3 أن يسلط الضوء على الضعف غير العادي في الحجة الهيدغرية التي تسعى إلى تحدي التفسير المسيحي لتراكل" 48 ". إن الحوار الرائع الذي يتخيله في "في الروح... بين هيدغر واللاهوتيين المسيحيين"" 49 " يهدف على وجه التحديد إلى إظهار أن تفسيرات كل منهما بعيدة كل البعد عن كونها حصرية، في نفس اللحظة التي يرغب فيها هيدغر في الاعتراف بأن الجنس مما لا يعد تراكل بأي تراث مسيحي، وذلك لأن الجنس بشكل عام لا يمكن أو يجب أن يكون له سوى مكان واحد مناسب ووجهة واحدة، لأنه في الأساس له أصل واحد فقط. يقول هيدغر عن تراكل: "إن كل شاعر عظيم ليس إلا شاعرًا من إملاء الجنس " " 50 ".



وليس من المستغرب أن نلاحظ وجود نمط مشابه جدًا في ندوة 1976-1975 بعنوان La vie la mort "الحياة الموت". خلال الجلسة الثامنة، يعلق دريدا على رد فعل هيدغر الدفاعي وحتى المتوتر تجاه تفسير نيتشه البيولوجي أو البيولوجي" 51 ". السؤال مهم لأننا نعرف ما هي الارتباطات المشكوك فيها التي يمكن أن يؤدي إليها هذا التفسير" 52 ". لكن في محاولته إنقاذ إرث نيتشه، ينفذ هيدغر لفتة غامضة على الأقل في عواقبها: إن عملية الإنقاذ التي يتعهد بها تخاطر بخسارة إرث نيتشه بشكل أكثر تأكيدًا. يتألف خط الحجج الهيدغر، كما هو الحال مع التفسير المسيحي لتراكل، من التأكيد على الوجهة الفريدة والوحدوية لفكر نيتشه. "كل مفكر،" يكتب هيدغر في ماذا نسميه تفكيرا؟ "، يفكر فقط في فكرة واحدة" " 53 ". يرى دريدا أن هذا الطلب للفريد والوحدة، وبالتالي للمجمع، هو المعيار النهائي و"النموذجي" للتفسير الهيدغري. ويمكن أيضًا اعتباره المعيار الذي يتم من خلاله الحكم على الورثة المتنافسين واستبعادهم.

دعونا نأخذ خطوة جانباً. سيكون من الممكن إعادة قراءة فكرة التدمير بأثر رجعي من زاوية الميراث كبادرة تهدف إلى التعويض عن عدم وراثة التقليد. لم يكن هناك وراثة، كما يقول هيدغر، ويعني بهذا أن التقليد يرث بشكل سيئ، ويقوم بعمله بشكل سيئ باعتباره وريثًا للفكر - وخاصة الفكر اليوناني - وقبل كل شيء لأنها أساءت فهم معنى الميراث.

وبالقياس على الضربة الجيدة والسيئة التي تضرب الجنس " 54 " يمكننا أن نميز عند هيدغر بين الضربة الجيدة والسيئة للميراث heritage ؛ سيبقى أحدهما ليأتي ويُفترض، ربما في شكل (مقابلة، حوار) بين الشاعر والمفكر" 55 "، والآخر سيترجم العلاقة الزائفة بين الدازاين" الوجود هناك " وكيانه التاريخي" 56 ".

الأول، ما يسميه هيدغر في نص عن هيراقليطس "حوار التفكير"" 57 "، يشرك المفكر في الاستجابة والتوافق مع كلمات الشاعر أو الفيلسوف" 58 "، وهو ما لا يختلف عن موضوع دريدا الخاص بالتوقيع المضاد. ولكن مرة أخرى، يبدو أن وجهة الحوار تحددها قيمة الوحدة والاجتماع معًا:

إن وجود الإنسان له أساسه في اللغة؛ لكن هذا لا يأخذ إلا واقعاً تاريخياً أصيلاً في الحوار. [...] ولكن ماذا يعني "الحوار"؟ من الواضح أنهم يتحدثون مع بعضهم بعضاً عن شيء ما. هولدرلين وحده يقول: "بما أننا حوار ويمكننا أن نسمع من بعضنا بعضاً". [...] نحن حوار، وهو ما يعني دائمًا: نحن حوار. إن وحدة الحوار تتمثل في أنه في كل مرة، في الكلمة الأساسية، ينكشف الواحد ونفسه الذي نتحد عليه، والذي بفضله نحن واحد، وبالتالي نكون أنفسنا بشكل أصيل" 59 ".

ما يمكن أن يميز بعد ذلك بين شكلي الوراثة أو الوراثة هو إيماءة العودة إلى الصحيح: العودة إلى الشيء الخاص بفكر (فكر نيتشه، على سبيل المثال)، بدلاً من خاص بجيديتشت (فكر تراكل). أو هولدرلين)؛ أو مرة أخرى، العودة إلى ما هو أكثر ملاءمة من الصحيح، وهو ما يسميه هيدغر "غير المفكر أو غير المنطوق" اللافكر هنا يسمي ما كان يمكن أن يكون، وما كان يجب أن يكون، ولكن لم يكن" 60 "؛ ولم يتكون الإرث، وبقي التقليد ناقصا في الميراث.

إن استبعاد الورثة héritiers ليس من قبيل المصادفة من حجج هيدغر. ويجب أن يُنظر إلى ذلك على أنه نتيجة لمفهوم الإرث كشيء غير قابل للتجزئة، وغير

قابل للتجزئة لأنه يمتلك مصدرًا فريدًا وموحدًا. إن ما يسمح لنفسه بالاتهام على وجه التحديد عند هيدغر هو في نهاية المطاف، كما سيقول دريدا في "الحياة الموت"، "هذا الافتراض المسبق [...] الذي بموجبه يجب أن يكون هناك تفسير واحد، متجمع حول فكرة توحد نصًا واحدًا. "" 61 " هذا الافتراض فيما يتعلق بالشكل الموحد للتفسير، وكذلك الشكل، المجمع معًا للفكر أو جيديخت (مؤلف، نية متقنة تمامًا، عمل مكتمل يعكس هذا المشروع، وما إلى ذلك)، هو الوحيد الذي يستحق بالنسبة لدريدا، اتهام "الميتافيزيقا". إنه افتراض بشأن طبيعة الإرث (كما لو كان واحدًا، وكما لو كان هناك واحد فقط)، تمامًا مثل الافتراض - وبشكل متماثل - بالنسبة لطبيعة الميراث، الذي يُنظر إليه على أنه بادرة تجميع. في المقابل (إعادة التجميع) من احتمال أصلي وفريد. ومع ذلك، يجب أن نرى بوضوح أن اتهام دريدا لا يبرره حقيقة أن علاقة هيدغر بالإرث ترتكز على افتراض مسبق، لأن هناك دائما افتراضا متضمنا في القراءة والميراث، ولكن على النتائج التي تؤدي إلى إفقار تطبيق التراث. وهذا المفهوم الحصري للإرث، الذي يخاطر بمنع إمكانية وجود إرث مستقبلي" 62 "

حتمًا، بالنسبة لهيدغر، لا يمكن أن يكون هناك سوى اسم علم، وتوقيع، ومكان، ولا فكرة، والجنس. وبحكم فقر الإرث هذا يجد نفسه حتماً وحيداً في مرحلة الميراث. وكما لاحظ دريدا" 63 "، فإن الفكر عند هيدغر فقير – لا بد أن يكون فقيرًا – لأنه لا يفكر إلا في فكرة واحدة. وبالمثل، فذلك لأن التعددية المتناثرة لقصائد تراكل كلها تشير إلى جيديخت واحد" 64 "، فهي في النهاية غنية وتمثل القيمة الأكبر لهيدغر. إن القوة الموحدة – التي يسميها هيدغر في سياق آخر الروح – تبدو بالنسبة له بانتظام المعيار الذي يقيس وزن الفكرة، أو الجنس، أو التفسير المنافس.

ألا يمكننا، ضد هيدغر، أن نعتقد أن الأصل ليس هو ما يجعل التراث غنيًا، بل التقليد هو الذي يحمله ويطوره ويثريه؟ ومن قال إن التقليد الذي ننتمي إليه هو في الواقع واحد وحصرا من مصدر يوناني؟ هل ينبغي لنا في الواقع أن نفكر في الميراث كما يفكر هيدغر في ضربتي الجنس ، أي كتشتت واقعي (التقليد المسيحي والأفلاطوني، الفكر الحديث والتقنية، الذاتية، وما إلى ذلك) لجذر يوناني غير مدروس؟ وماذا عن التراث اليهودي، ناهيك عن المساهمات المسيحية واللاتينية والعربية، إذا لم نجعلها مجرد "عصور" لنسيان الوجود، في كل هذا الصراع على التراث؟ " 65 "

* * *

يبقى الإرث. سيكون من الجيد الحصول عليه أخيرًا. ولا شك أن هذا هو حلمنا جميعا - وحلم هيدغر، إلى درجة الهوس ربما. لكن الحلم يتحول دائمًا إلى كابوس: لا يمكن الاستيلاء على الإرث دون الباقي. دائمًا ما يقاوم جزء من الإرث (ربما الأرجل)، مثل جسم ضخم يصعب اختفاءه. من المحرج أن هذا الإرث الذي لا يمكن حبسه (في نعش، ربما يكون رائعًا، لكنه مغلق بشكل رهيب) ودفنه - الذي لا يريد أن يقف ساكنًا - بالهدوء (يموت ستيل) الذي نتعرف عليه أحيانًا على الجثة. ومن هنا تنهيدة دريدا: "لن نتخلص أبدًا من جسد هيدغر. " " 66 ". ومهما كانت التجربة ومهما بذل المرء من جهد، فإن الإرث يبقى لأنه لا يبقى في مكان واحد وفي مكان واحد (Ört). سيقول دريدا إن الإرث يبقى، لأن الميراث متعدد، لتعددية ليست متعددة المعاني بل منتشرة.

يجب أن ندرك في هذا التعارض بين تعدد المعاني والنشر مكان التصالب. في كتابه الجنس 3 (ص 96 وما يليها)، لم يفشل دريدا في التركيز في تحليله على هذا التعارض وعلى ما يحدد قطبيته عند هيدغر (تعدد المعاني الجيد، والانتثار السيئ). لقد أوضحت لماذا يعتبر هذا الاستقطاب موضوع تقييم سلبي – بل وحتى اتهام – من جانب دريدا. وبالنسبة للأخير، فإن خصوبة الإرث أو إنتاجيته لا يمكن أن تستغني عن الانتثار. ويظل هذا ممكنًا دائمًا حيث يتم تفعيل المعنى وإرساله وتوريثه. وأي قرار يهدف إلى استبعادها أو تحييدها لضمان ديمومة الإرث يتعارض مع نيتها.
ومع ذلك، لا ينبغي لنا أن نقلل من أهمية التحديد الهيدغري (الجمع-التجمع) للإرث. يمكن قراءة مسألة الإرث (legare) والميراث كوسيلة لطرح مسألة الارتباط السياسي (ligare)، وعلى نطاق أوسع، مسألة المجتمع (الجنس، مرة أخرى). كيف وفي أي ظروف يمكن أن يكون هناك مجتمع من خلال الانتثار إن لم يكن من خلال الافتراض (أمر عملي وليس فرضية نظرية) برابط يوحدنا ويجمعنا معًا؟ بالنسبة إلى هيدغر، هذا الرابط هو تراث، ينتمي إلى تقليد ويتوافق معه. سيكون من الخطأ أن نقلل من قوة هذا السؤال على الرغم من إحجام دريدا عن رد هيدغر، الذي يصف، وفقا لسياسة الصداقة، "مخططا للبنوة"" 67 ". ويظل هذا السؤال، حتى اليوم – وخاصة اليوم – موضوعاً ملتهباً. ومن دون أن يجد إجابة مرضية عند هيدغر، ولدى بلانشو، ونانسي، وباتاي، ولفيناس" 68 "، يظل دريدا، مثلنا جميعًا، عالقًا في هذا السؤال: كيف يمكننا أن نفكر في تجمع لا يصل إلى الشيء نفسه؟ ؟ وتمثل سياسة الصداقة في هذا الصدد جهد دريدا الأكثر وضوحاً لمواجهة هذا السؤال، الذي يفكر فيه تحت عنوان الحب. هل استجابة دريدا أكثر إرضاءً من استجابة هيدغر أم أنها ببساطة مبنية على تأثيرين مختلفين أو متغيرين (تقريبًا: العالمية والقومية) لما يسميه ج ل نانسي "التأثير السياسي affect politique " ؟ " 69 " أدع السؤال مفتوحاً.
"ماذا لو"، يتساءل دريدا في "الإبعاد"، لم يكن تفكير هيدغر [...] واحدًا، بل جمعًا؟ " " 70 "

التعددية – إرث هيدغر

ويمكن فهم ذلك بطريقتين على الأقل. من ناحية، على شكل أمر قضائي: وجمع ما قاله هيدغر عن الميراث، لمنع مشهده، مهما كان لامعًا في بعض الأحيان، من التحول إلى صحراء أو مناجاة.
لكن من ناحية أخرى، ومن خلال دريدا، كان إرث هيدغر أيضاً يعلمنا، على الرغم من كل التوقعات وعلى الرغم منه، فضيلة التعددية. لأن ما ينشأ من مشهد الميراث برمته، حيث يسعى المرء إلى أن يرث من الآخر، وحيث يسعى الآخر إلى وراثة الواحد والوحيد، هو أن إرث هيدغر سيكون متعددًا وتعدديا.

أجزاء إضافية

مصادر واشارات

-1مقتبس في ديفيد فاريل كريل، أشباح الآخر: أربعة أجيال من جيش دريدا، ألباني (نيويورك)، مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 2015، ص. 130.
-2نقلا عن دومينيك جانيكو وهيدغر في فرنسا. 2. مقابلات، باريس، ألبين ميشيل، 2001، ص. 103.



باتاي

مكسيم بلان: طبيب في علم السيميولوجيا. دافع عن أطروحته عن الفيلسوف جاك دريدا في جامعة كيبيك في مونتريال.

المترجم

-3جاك دريدا، الجنس 3. الجنس، العرق، الأمة، الإنسانية، باريس، سوي، 2018، ص. 161.
-4سأعطي بعض الأمثلة: ريتشارد رورتي، "دريدا حول اللغة والوجود والفلسفة غير الطبيعية"، مجلة الفلسفة، المجلد. 74، العدد 11، 1977، ص. 681-673؛ بريانكل ج. تشانغ، "كسوف الوجود: هيدغر ودريدا"، المجلة الفلسفية الدولية، العدد 25، 1985، ص. 137-113؛ أوجينيو دوناتو، "النهاية/الإغلاق: حول حافة هيدغر عند دريدا"، دراسات ييل الفرنسية، رقم 67، 1984، ص. 22-3.
-5ديفيد وود، "هيدغر بعد دريدا"، بحث في الظواهر، عدد 17، 1987، ص. 116-103؛ فرانسواز داستور، "استقبال وعدم استقبال هيدغر في فرنسا"، المجلة الألمانية الدولية، عدد 13، 2011، ص. 55-37.
-6يورغن هابرماس، الخطاب الفلسفي للحداثة، باريس، غاليمار، 1988، ص. 214؛ لوك فيري وآلان رينو، الفكر 68. مقال عن معاداة الإنسانية المعاصرة، باريس، غاليمار، 1985، ص. 49-46، ص. ص191-189 و ص. 285-281.
-7على التوالي، مارتن هيدغر، ترنيمة هولدرلين "Der Ister" (صيف 1942)، في الإصدار الكامل ، ع 53، ، وشيلنغ. رسالة عام 1809 حول جوهر حرية الإنسان، باريس، غاليمار، 1977، ص. 221؛ "بناء التفكير الحي"، مقالات ومؤتمرات، باريس، غاليمار، 1976، ص. 193-170؛ ماذا نسميه التفكير؟، باريس، المطابع الجامعية بفرنسا و"الشعارات"، مقالات ومؤتمرات، ص. 251؛ "الشيء"، مقالات ومؤتمرات، ص. 223-194.
-8ينظر على وجه الخصوص، هيدغر، مقالات ومحاضرات، ص. 211-194 و ص. 278-249؛ مارتن هيدغر، «الكلمة في عنصر القصيدة»، التوجه نحو الكلام، باريس، غاليمار، 1976، ص. 84-39؛ هيدغر، ماذا نسميه التفكير؟، ص. 90 و 146.
-9هذه الإشارة إلى اليوم تنم عن المصدر العرضي لمساهمتي. وقد تم منحها زخماً من خلال النشر الأخير (تشرين الأول 2018) للجنس 3 I: الجنس والعرق والأمة والإنسانية ومن خلال الدعوة لقراءة هذا النص الذي أطلقته جينيت ميشو وجورج ليروكس بمناسبة نسخة 2018 من المجلة السنوية. أيام مذكرات جاك دريدا. ونظرًا لعدم قدرتي على التنافس بشكل مباشر مع الجنس 3 ، فقد اتخذت نشره كذريعة لتقديم قراءة مستعرضة لمشروع الجنس ككل. على نطاق أوسع، تعد مساهمتي جزءًا من مشروع ما بعد الدكتوراه(2019-2017 FRQSC) الذي تهدف جهوده إلى قياس إسهام هيدغر في فكر جاك دريدا في ضوء أعمال الأخير غير المنشورة.
-10جاك دريدا، النفس. اختراعات الآخر، باريس، غاليليه، 1987، ص. 395. ينظر أيضًا دريدا، الجنس 3، ص. 39، الحاشية 2.
-11على أنموذج "الكلمات الأساسية" التي يتألف منها كتاب مارلين زارادر، هيدغر وكلمات الأصل، باريس، فرين، 1986، ص. 19-18.
دريدا "الإنكارات"، النفس، ص. 587. ينظر أيضاً جاك دريدا، هبَة الوقت 1. المال الزائف، باريس، غاليليه، 1991، ص. 10.
-13ينظر أعلاه، الملاحظة 9.
-14عندما تتم الإشارة إلى الدورات والندوات غير المنشورة، فإنني أشير إلى موقع المادة في مجموعة المجموعات الخاصة والمحفوظات بجامعة كاليفورنيا، إيرفاين، حيث تشاورت معهم. أشكر العاملين في هذه المؤسسة على ترحيبهم الحار.
-15للحصول على عرض مختلف لهذا النقاش نفسه، يراجع المقال الممتاز لجوسي باكمان، "مركزية المنطق والتجمع Λόγος: هيدغر ودريدا والمراكز السياقية للمعنى"، بحث في الظواهر، رقم 42، 2012، ص. 91-67.
-16ينظر دريدا، "الجنس". "الاختلاف الجنسي، الاختلاف الوجودي"، النفس، ص. 395 و ص. 400؛ دريدا، "يد هيدغر (الجنس 2)"، النفس، ص. 417.
-17دريدا، "يد هيدغر (الجنس 2)"، النفس، ص. 439.
-18دريدا، الجنس 3 ، ص. 47.
-19جاك دريدا، سياسة الصداقة، باريس، غاليليه، 1994، ص. 395.
-20ينظر كريل، أشباح الآخر، ص. 17.
-21جاك دريدا، "في قراءة هيدغر: ملخص للملاحظات في ندوة إسّيكس"، بحث في الظواهر، عدد 17، 1987، ص. 185-171.
-22جاك دريدا، الروح. هيدغر والسؤال، باريس، غاليليه، 1987، ص. 30-23. للحصول على نهج متعدد ودقيق لمشروع دريدا في هذا الكتاب، يراجع المجموعة التي يقودها ديفيد وود، من دريدا، هيدغر، والروح، إيفانستون (IL)، مطبعة جامعة نورث وسترن، 1993.
-23هيدغر، شيلينغ...، ص. 221. ينظر دريدا، عن الروح، ص. 123-122.
-24مجموعة جاك دريدا. MS-C001. 13، المجلد 12، النشرة 5 (الجلسة 3). المجموعات والمحفوظات الخاصة، مكتبات جامعة كاليفورنيا في إيرفين، إيرفين، كاليفورنيا. تم الرجوع إلى الأرشيف في تموز وآب 2018. يشير دريدا إلى هيدغر، "البناء، المسكن، التفكير"، مقالات ومؤتمرات، ص. 181-180 وربما لموريس بلانشو، "الانقطاع"، المقابلة اللانهائية، باريس، غاليمار، 1969، ص 110. شكرًا لكوزمين بوبوفيتشي-توما على اكتشاف هذه الإشارة. في " خطوة " (أنحاء ، باريس، غاليليه، 1986، ص 116-19). يقدم دريدا قراءة للشاطئ الذي لا يمكن الوصول إليه (الاصطدام المستحيل، الوصول بدون شواطئ، وما إلى ذلك) في قصص بلانشو (وخاصة وعلى وجه الخصوص وأبعد، توما الغامض، الذي لم يرافقني* دون تعبئة شخصية الجسر بشكل صريح، ولكن حيث القضية هي نفسها (ينظر دريدا، أنحاء، ص 65).

-25ينظر بشكل خاص مارتن هيدغر، ”الكينونة والزمان ”، في السؤالين الثالث والرابع، باريس، غاليمار، 1990، ص. 189-225.

-26المرجع نفسه، ص. 4.

-27مارتن هيدغر، جوهر الحرية الإنسانية. مدخل إلى الفلسفة، باريس، غاليمار، 1987، ص. 116-115.

-28علاوة على ذلك، دعونا نلاحظ بشكل عابر، أن هذا الخيط المشترك للاقتران/التمفصل باعتباره ما يحدث وكوجود-مكان هو الذي ينظم كل ملاحظات دريدا في مقرر هيدغر، مسألة الوجود والتاريخ: مقرر إنس-أولم 1964 – 1965 (باريس، غاليليه، 2013، ص 43 – 44): ”علينا أن نتحدث عن التاريخ، أي أن نقول ”و“، أي من مكان التواصل والممر بين الوجود والتاريخ ؛ هذه الفقرة، هذه ”و“ هي مكان مشكلتنا، هذه ”و“ التي لم نقرر بعد ما إذا كنا سنكتبها ”و“ أو ”هي“. « وبعد بضع سنوات فقط، أثناء سعيه لتوصيف عملية الاختلاف، كتب دريدا في: في علم الكتابة (باريس، مينوي، 1967) أنه - الاختلاف - «يسمح للفرق بين المكان والزمان بالتعبير، والظهور على هذا النحو في وحدة التجربة [...] يجب أن نبدأ من الإمكانية الأساسية لهذا التعبير. والفرق هو اللفظ“ (ص 96، التأكيد مضاف).

-29وأشير إلى المؤلفات الثانوية الوفيرة التي استغلت هذا التقارب بين التفكيكية والاقتصاد: إيرين هارفي، دريدا واقتصاد الاختلاف، بلومنجتون، مطبعة جامعة إنديانا، 1985؛ جوست دي بلوا، ”المثال الأخير: التفكيك كاقتصاد“، لدى سجيف وهويبرمان وآخرين (محرر)، المقاومة الدائمة: النظرية الثقافية بعد دريدا، أمستردام، نيويورك، رودوبي، 2010، ص. 138-121؛ روبرت برناسكوني، ”ما يدور يأتي حوله“، في آلان شريفت (محرر)، منطق الهدية: نحو أخلاقيات الكرم (لندن: روتليدج، 1997)، ص. 273-256؛ إيجيديوس بيرنز، ”لماذا دريدا؟ »، شارع ديكارت، المجلد. 82، رقم 3، 2014، ص. 25-22؛ نيكولاس كوتون، اقتصاد الانحراف البودليري. قراءة لكتاب : هبة الوقت لجاك دريدا، رسالة ماجستير في أدب اللغة الفرنسية، جامعة مونتريال، 2013، ص. 25-20 و ص. 116-67؛ ستيفن بلوهاسيك، الاقتصاد والاستراتيجية: من طيماوس إلى الاختلاف، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، جامعة بوردو، 1999، ص. 119 .

-30جاك دريدا، ”الاختلاف“، في أنحاء – في الفلسفة، باريس، مينوي، 1972، ص. 8، ص. 14، ص. 19-18 وخاصة ص. 21-20.

-31كلاهما ورد لدى جاك دريدا، الكتابة والاختلاف (باريس، غاليليه، 1967).

-32وبما أن هذه الدورة قد تم تناولها ونشرها تحت عنوان مماثل (هبة الوقت)، فإنني أذكر الأخير. للحصول على ملخص تركيبي لمشكلة الهبة، ينظر جاك دريدا، ”إمكانية معينة مستحيلة لقول الحدث“، في ألكسيس نوس، وجاد سوسانا، وجاك دريدا، قول الحدث، هل من الممكن؟ ندوة مونتريال لجاك دريدا، مونتريال، باريس، لارماتان، 2001، ص. 93-92.

-33دريدا، هبة الوقت، ص. 19.

-34أتذكر المقطع الشهير من مقدمة كتاب ظواهر الروح: ”الموت، إذا أردنا أن نسمي هذا عدم الفعالية بهذه الطريقة، هو الأمر الأكثر روعة، والتمسك بقوة بما هو ميت [هو] ما يتطلب أعظم قوة. [...] ليست الحياة هي التي تخشى الموت وتحافظ على نقائها من الدمار، بل هي التي تتحمله وتحفظه في داخلها وهي حياة الروح. إنه لا يكتسب حقيقته إلا عندما يجد نفسه في حسرة مطلقة. [...] هذا البقاء هو الشكل السحري الذي يحوله إلى الوجود“ (ترجمة عن الفرنسية، غ. جارشيك، و ب. ج. لاباريير، باريس، غاليمار، 1993، المجلد الأول، ص. 47-46).

-35أعيد طبعه في جاك دريدا، أجراس، باريس، غاليليه، 1974. حول الدفن، ينظر ص. 165-161.

-36في دورة بعنوان الإله والموت والزمن (باريس، غراسيه وفاسكويل، 1993، ص 103-97)، يعلق لفيناس على المقطع نفسه من هيغل عن القبر.

-37مجموعة جاك دريدا. MS-C001. الإطار 16، المجلد 11، الورقة 1 (الجلسة 6). المجموعات والمحفوظات الخاصة، مكتبات جامعة كاليفورنيا لدى إيرفين، إيرفين، كاليفورنيا. تم الرجوع إلى الأرشيف في تموز وآب 2018.

-38جاك دريدا، النظرية والتطبيق. دورة 1976-1975، ENS-Ulm [هكذا]، باريس، غاليليه، 2017، ص. 140.

-39المرجع نفسه، ص. 141-140.

-40دريدا، الجنس 3، ص. 46. ينظر مارتن هيدغر، ”الهوية والاختلاف“، السؤالان الأول والثاني، باريس، غاليمار، 1990، ص. 266 ومبدأ العقل، باريس، غاليمار، 1962، ص. 147-146.

-41لكي لا أثقل على القارئ بلا داع، أشير إلى مقال ريمي كولومبات الذي يلخص بشكل جيد للغاية البيانات الأساسية للنقاش (وينحاز إلى أحد الجانبين): ”هيدغر، قارئ تراكل“، الدراسات الجرمانية، المجلد. 271، العدد 3، 2013، ص. 420-395. للحصول على موقف مختلف تمامًا، يراجع الدراسة الكلاسيكية التي أجراها بيدا أليمان وهولدرلين وهيدغر، باريس، مطبعة الجامعات الفرنسية، 1959، ص. 16-12 و282-243.

-42دريدا، الجنس 3 ، ص. 87-86.

-43دريدا، ”المقاومة“، النفس، ص. 616. تمت إضافة التوكيد.

-44دريدا، الجنس 3 ، ص. 42-38.

-45دريدا، ”يد هيدغر (الجنس 2)“، النفس، ص. 447.

-46”إذا كان المكان محددًا بشكل منتظم، وعادةً ما يتم تحديده من خلال التجمع، فإن نهجنا بأكمله تجاه الإيماءة الهيدغرية، يجب أن يشكك في هذا الامتياز للتجمع وكل ما يستحثه. ” دريدا، الجنس 3 ، ص. 42.

-47دريدا، سياسة الصداقة، ص. 395. تم إضافة التأكيد.

-48هيدغر، التوجيه...، ص. 78-77. دريدا، الجنس 3، ص. 117-108.

-49دريدا، النفس، ص. 184-178.

-50هيدغر، التوجيه...، ص. 42-41.

-51مجموعة جاك دريدا. 12 .MS-C001، المجلد 12 (الجلسة 8). المجموعات والمحفوظات الخاصة، مكتبات جامعة كاليفورنيا في إيرفين، إيرفين، كاليفورنيا. تم الرجوع إلى الأرشيف في تموز-آب 2018. ينظر جاك دريدا، الحياة الموت. ندوة 1976-1975، باريس، سوي، ص. 224-201. ثم يعلق دريدا على كتاب هيدغر نيتشه الأول (باريس، غاليمار، 1971، ص. 266 وما يليها، ص. 410-402، ص. 458 وما يليها).

-52ساهمت المواضيع البيولوجية لكتابات نيتشه في استعادة فكره الاشتراكي الوطني. حول هذا السؤال، ينظر والتر كوفمان، فيلسوف نيتشه، عالم النفس، المسيح الدجال، برينستون، مطبعة جامعة برينستون، 1968. ينظر أيضًا ستيفن إ. أشهايم، ”نيتشه في الرايخ الثالث“، تراث نيتشه في ألمانيا: 1990-1890، بيركلي ولندن ، مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1992، ص. 271-232. يكتب هيدغر أنه أعطى دوراته حول نيتشه (1940-1936) ردًا على استيلاء النازيين على نيتشه (مارتن هيدغر، ”رسالة إلى المديرية الأكاديمية لجامعة ألبرت لودفيغ، 1945“، لدى ميشيل هار (محرر.)،دفاتر ليرني ، باريس، منشورات ليرني، 1983 ، ص 102.

-53هيدغر، ماذا نسميه التفكير؟، ص. 47.

-54دريدا، الجنس 3 ، ص. 77-72 و ص. 148-147. ينظر أيضا دريدا، النفس، ص. 402 وخاصة ص. 413.

-55مارتن هيدغر، نهج هولدرلين، طبعة موسعة جديدة، ترجمة عن الفرنسية هـ. كوربان. م. دوغي، ف. فيدير، وج. لوناي، باريس، غاليمار، 1973، ص. 49.

-56يصف هيدغر الجانب المزدوج (الأصيل/غير الأصيل) لتاريخية الدازاين في الفقرات 75-74 من كتاب الكينونة والزمان. إنه يتصور التاريخ الأصيل باعتباره خلاصًا للتراث من ”الأصل الأصلي“. إن المهمة المرتبطة لمن يتساءل في اتجاه الماضي موصوفة بالطبع في الفقرة 6 من كتاب الكينونة والزمان، وهي مهمة تدمير تاريخ الأنطولوجيا.

-57هيدغر، ”الحقيقة (هيرقليطس، جزء ١٦)“، مقالات ومؤتمرات، ص. 316.

-58ينظر هيدغر، ”ما الفلسفة؟ »، السؤال الأول والثاني، ص. 333.

-59هيدغر، نهج هولدرلين، ص. 49.

-60“إن تفكيرنا اليوم لديه مهمة أخذ ما كان يُعتقد بطريقة يونانية للتفكير فيه بطريقة أكثر يونانية. [...] إن الالتزام بالتفكير في هذا اللافكر يعني: القيام بما تم التفكير فيه بطريقة أكثر أصالة على الطريقة اليونانية، ووضعه في الاعتبار من حيث مصدره“ (هيدغر، إعادة توجيه...، ص 125).

-61مجموعة جاك دريدا. 12 .MS-C001، المجلد 12، النشرة 16 (الجلسة 8). المجموعات والمحفوظات الخاصة، مكتبات جامعة كاليفورنيا في إيرفين، إيرفين، كاليفورنيا. تمت الرجوع إلى الأرشيف في تموز وآب 2018. ينظر دريدا، الحياة الموت، ص. 222.

-62وذلك لأن الميراث يتم تسليمه في شكل وعد بأنه يظل مستقبلاً بشكل غير قابل للاختزال. ينظر جاك دريدا، العابثون، باريس، غاليليه، 2003، ص. 120 و إلا الاسم، باريس غاليليه، 1993، ص. 108. يشكل مفهوم الوعد هذا أحد النقاط التي يكون فيها الخلاف بين دريدا وهيدغر أكثر أهمية. إنه يوجه تكتم مفاهيمهم الخاصة بالميراث. يصور دريدا هذا الخلاف في كتابه «في الروح»، ص. 154-144 وفي المذكرات. لبول دي مان، باريس، غاليليه، 1988، ص. 102.

-63مجموعة جاك دريدا. 12 .MS-C001، المجلد 12، النشرة 15 (الجلسة 8). المجموعات والمحفوظات الخاصة، مكتبات جامعة كاليفورنيا في إيرفين، إيرفين، كاليفورنيا. تم الرجوع إلى الأرشيف في تموز وآب 2018. ينظر دريدا، الحياة الموت، ص. 221.

-64هيدغر، التوجيه...، ص. 43.

-65أكرر هموم مارلين زارادر في كتابها هيدغر والكلمات الأصلية، ص. 280-279، تطورت المخاوف في الدين غير المدروس. هيدغر والتراث العبري، باريس، سوي، 1990. ينظر أيضًا دريدا، في الروح، ص. 167-164.

-66ينظر أعلاه، الملاحظة 1.

-67دريدا، سياسة الصداقة، ص. 13-12، وينظر أيضاً ص. 273.

-68المرجع نفسه، ص. ص100-97 و ص. 331.

-69ينظر جينيت ميشو، الشيء الطائر. الرغبة في الفنون في فكر ج.ل. نانسي، باريس، هيرمان، 2013، ص. 148-147.

-70دريدا، ”المقاومة“، النفس، ص. 616.

Maxime Plante: Pluraliser — le legs de Heidegger -*

موريس بلانشو

جنون اليوم



ترجمة: صلاح بن عيّاد
تونس

لستُ عالمًا ولا جاهلًا. عشتُ أفراحًا كثيرةً. سيكون من غير الكافي أن أقول: إنّي أعيشُ وإنّ هذه الحياة تمنحني مُتعة كُبرى. ماذا عن الموت إذن؟ عندما يحين يحلّ موعد موتي)ربّما يكون ذلك بعد قليل(، سأكون في غاية السّرور. أنا لا أتحدّث هنا على مذاق الموت الّذي هو بلا طعم وفي كثير من الأحيان غير مستساغ. المعاناة تُذهب العقل. لكن إليكم الحقيقة الاستثنائيّة الّتي أنا متأكّدٌ منها: إنّي أعيشُ الحياةَ بمتعة بلا حدّ وسأشعر برضى بلا حدّ عندما يحين موتي.

كثيرًا ما تشرّدتُ، وانتقلتُ من مكانٍ إلى آخر. عشتُ مُنعزلًا في غرفةٍ واحدةٍ. كنتُ فقيرًا، ثمّ صرتُ أكثرَ ثراءً، ثمّ أكثرَ فقرًا من بداياتي. عندما كنتُ طفلًا، كنتُ أملك عدّةَ هواياتٍ وكنتُ أحصل على كلّ ما أريد. اختفتْ طفولتي إلى غيرِ رجعَةٍ ثمّ حلَّ ركبُ شبابي على الطُّرُقِ. لم يكن يَهُمّني شيء، يعجبني كلّ ما يحدث، ويلائمني كلّ ما يصادفني.

هل كانت حياتي أفضل من حياة الجميع؟ ربّما. أملك سقفًا، في حينٍ لا يملكه الكثيرون. لا أعاني من الجذام، ليس بي عمًى، أرى العالم بأسره، وهذه سعادةٌ مُذهلة. أرى ذلك اليوم الّذي لا شيء يحدث خارجه. من يستطيع حرماني من هذا؟ وبإمّحاء هذا اليوم سأمّحي فكرةً وسيُقِلُّنِي اليقينُ.

أحببتُ كائناتٍ عدّةً، وفقدتُهم جميعا. جُنِنْتُ عندما تلقّيتُ تلك الطّعنة، هذا لأنّها كانت طعنةً أشبه بالجحيم. لكنّ جنوني ظلّ بلا ملامح، لم يكن جنونًا ظاهرا للعيان، وحدها حياتي الحميمة ظلّتْ على جنونها. كنتُ أحيانًا أستفيق ساخطًا. فيُقَال لي: لِمَ أنت بهذا الهدوء؟ في حين كنتُ أحترق منذ أخمصِ قدميَّ إلى رأسي. كنت أركض ليلاً بالشّوارع مدمدما، وكنت أعمل نهارًا في كنف الهدوء.

بعد فترةٍ وجيزةٍ، أطلقَ العالم العنان لجنونه. ووُضِعْتُ عرض الحائط مع آخرين كثر. لماذاً؟ لا وجود لأيٍّ سببٍ. لَمْ ترحل البنادقُ فقلت في نفسي: يا الله، ماذا تفعل؟ وهكذا كففتُ على أن أكون مجنونا. تردّد العالمُ لوهلة ثمّ استعاد توازنه.

بعودة عقلي، عادت إليّ الذّكرى ولاحظتُ أنّني في الأيّام الأكثر قسوةً، حينما أعتقد بأنّي في قمّة حزني، كنتُ في الحقيقة سعيدًا تمامًا طوال الوقت. هو أمرٌ راح يدفعني إلى التّفكير. لَمْ يكن هذا الاكتشاف ملائمًا بالنسبة إليّ. لطالما اعتقدتُ بأنّي الخاسر على الدّوام. تساءلتُ: ألمْ أكن حزينًا، ألَمْ أشعر بأنّ حياتي قد تصدّعت؟ نعم، هذا ما حدث تمامًا، لكن، حينما أنتصبُ واقفًا كلّ خمس دقائق لأركض عبر الشّوارع، وعندما أقبع بلا حراك في ركن الغرفة، كانت برودة اللّيل ومتانة الأرضيّة من تحتي تجعلني أتنفّس عميقًا وأتهدهد على أكفّ البهجة.

يريد البشر الإفلات من الموت، يا لغرابة هذا الجنس. بينما يصرخ البعض الآخر: الموت، الموت! هذا لأنّهم يريدون الإفلات من الحياة. «يا للحياة، أقتل نفسي أو أستسلم.» هذا أمر مثير للشّفقة وغريب، وإنّ ذلك خطأٌ فادحٌ.

التقيت رغم ذلك بكائنات لم تقل للحياة: اصمتي ولا للموت: ارحل. هنّ نساء دائما، تلك الكائنات الجميلة. الرّجال، إنّهم محاصرون بالرّعب، يخترقهم اللّيل، فيشهدون دمار مشاريعهم بأمّ أعينهم، ويتحوّل عملهم إلى غبار، بينما هم مندهشون، هم المُهمّون الّذين يَنْشُدُون صنع العالم، ثمّ ينهار كلّ شيء.

هل يمكنني وصف مِحَني؟ لم أستطع المشي ولا التّنفّس ولا إطعام نفسي حتّى. كان تنفّسي من الحَجَر، وجسدي من الماء، ورغم ذلك كنتُ أموت من فرط العطش. يوما مّا، سيطمرونني في التّراب، وسيغطّينني الأطبّاء بالوحل. يا للعمل الدّائر في عمق الأرض. من قال إنّها باردة؟ إنّها من نار، إنّها شجيرة شائكة. وقفتُ بلا إحساس يُذكر. كانت لياقتي تدور في حدود متريْن: لو تمكّنوا من اقتحام غرفتي، يمكن أن أصرخ، ويمكن للسّكين أن يقطعني ببرودٍ شديدٍ وقتها. نعم، لقد صرت هيكلا عظميّا. كانت نحافتي تنتصب أمامي ليلًا كي تُرْعبني. كانت تشتمني وتُتْعِبني بذهابها وإيّابها، آه، كم كنتُ مُرْهقا.

هل أنا أنانيّ؟ لا أكنّ بعض المشاعر إلاّ للبعض القليلين، لا أشفق على أحد، نادرا ما أرغب في أن يعجبني أحد، أنا بلا إحساس تقريبا تجاه نفسي، لا أتألّم إلاّ في دواخلهم، إلى درجة يصبح فيها أدنى انزعاج من طرفهم مصدر شرّ لا نهائيّ بالنّسبة إليّ فأعمد في كلّ مرّة إلى التّضحية بهم لو اقتضى الأمر، وأنزع عنهم كلّ إحساس بالفرح)يحدث أيضا أن أقتلهم جميعا(.

من جُرْفٍ طينيّ، خرجتُ بصرامة ناضجة. ماذا كنت قبل ذلك؟ مجرّد قربة ماء، كنت امتدادًا ميّتًا، عمقًا نائما.)مع أنّي كنت أعرف من أنا، ظللتُ مستمرّا، ولم أسقط في العدم.(كانوا يتوافدون للتفرّج عليّ من بعيد. كان الأطفال يمرحون بجانبي. كانت النّساء ينمن على الأرض ليسلّمنني أيديهنّ. كان لي نوع من الشّباب أنا أيضًا. لكنّ الفراغ خيّب آمالي كلّها.

لستُ جبانا، لقد تلقّيتُ ما يكفي من ضربات. أحدهم)وهو رجل مغتاظ(أخذ بيدي وغرس فيّ سكّينًا. يا للدّم الّذي انسكب حينذاك. بعد ذلك، راح يرتعد. وهبني يده كي أدقّها بمسامير على الطّاولة أو على باب مّا. هذا لأنّه سبّب لي تلك القرحة، الرّجل مجنون يعتقد بأنّه أصبح صديقًا لي، فدفع بزوجته بين ذراعيّ، وكان يتبعني في الطّريق صارخًا: «أنا ملعون، أنا ألعوبة في مهبّ هذيانٍ لا أخلاقيّ، هذا اعتراف، هذا اعتراف» إنّه مجنون غريب الأطوار. خلال ذلك الوقت، كان الدّمُ يتقاطر فوق بدلتي الوحيدة.

كنتُ غالبا ما أعيش في المدن. وكنت لفترة مّا رجلا شعبيّا. جذبتني القوانين، وأعجبني التّعدّد. كنت مُعتمًا في داخل الآخر. كنت تافهًا ومستبدًّا. لكن، في يوم من الأيّام سئمت من كوني الحَجَرة الّتي ترجم النّاس الأشدّ وحدة. ومن أجل إغرائها، ناديت القوانين سرّا: «اقتربي، كي أراك وجها لوجه.»)كنت أريد لوهلة أن أضعها جانبًا.(كان نداءً متهوّرًا، ماذا كنت أفعل لو استجابت النّداءات؟

عليّ أن أعترف، قرأتُ الكثير من الكتب. عندما أندثر، ستتغيّر كلّ تلك المجلّدات بوحشيّة، أكثر عظمة هي الهوامش، أكثر جُبْنا هي الفكرة. نعم، لقد حادثتُ أشخاصًا كثيرين، هذا ما يُذهلني اليوم، كان كلّ شخص بالنّسبة إليّ شعبًا بأسره. فهذا الآخر المهول جعلني أنا نفسي أكثر بكثير ممّا أردتُ. الآن، صار وجودي صلبا صلابة مدهشة، حتّى أنّ الأمراض القاتلة كانت تعاملني بصلابة. أعتذر، غير أنّي لا بدّ أن أدفن البعض قبل دفني.

وانطلقت حكايتي مع البؤس. كان البؤس يرسم ببطء دوائرَ حولي، تبدو أوّل دائرة وكأنّها ستمكّنني من كلّ شيء بينما الأخيرة تبدو وكأنّها لن تترك لي سوى أناي. وجدتُ نفسي ذات يوم محبوسا في المدينة: لم يكن السّفر أكثر من خرافة. كفّ الهاتف عن الإجابة. ترهّلت ملابسي. كنتُ أعاني من الصّقيع، رحل الرّبيع سريعا. كنت ألتجئ إلى المكتبة. كنت على علاقة بالموظّف الّذي كان يُنزلني إلى الطوابق السّفليّة حيث التّدفئة العالية. وكي أردّ له الجميل، رحتُ أركض سعيدا بين الممرّات الضّيّقة لأمدّه بمجلّدات كثيرة من تلك الّتي سوف ينقلها فيما بعد إلى متعصّبي القراءة. لكنّ هذا الرّجل حذفني بكلمات قاسية، لقد كنت أتضاءل في نظره، كان يراني كما أنا، حشرةً ووحشًا بفكٍّ سفليٍّ قادم من مناطق بائسةٍ وقاتمةٍ. من كنت في الحقيقة؟ من شأن الإجابة على هذا السّؤال أن تلقي بي أمام ورطة متعاظمة.

لمحتُ في الخارج ما يشبه الرّؤيا الخاطفة: على بعد خطوتين منّي، في زاوية من زوايا الشّارع الّذي أتهيّأ لمغادرته، ثمّة امرأة واقفة وبجانبها عربة أطفال، لم أكن أراها بوضوح، كانت تحاول إدخال السيّارة عبر باب عريض. في تلك الآونة، دخل رجل عبر نفس الباب، رجل لم أر كيف وصل إلى المكان. كان قد تخطّى العتبة ليعود أدراجه ويهمّ بالخروج. وبينما كان يقف بجانب الباب، تمكّنت عربة الأطفال من تجاوز العتبة لتهتزّ قليلا وهنا رفعت المرأة رأسها لتنظر إليه، ثمّ اختفت بدورها.

هزّني ذلك المشهد القصير إلى درجة الهذيان. لم أتمكّن من تفسير الأمر كما ينبغي ورغم ذلك كنت متأكّدا من شيءٍ مّا، كنت قد التقطت تلك اللّحظة الّتي بها سيسارع اليوم إلى نهايته بعد أن تحصّل على حدث حقيقيّ. ها قد حانت، قلتُ في نفسي، حانت النّهاية وهناك شيء مّا بصدد الحدوث، ها قد بدأت النّهاية إذن. وغمرتني سعادة عارمة.

قصدتُ ذاك المنزل، لكن دون الدّخول. رأيت من فتحت صغيرة بداية سواد الفناء. ارتكزتُ على الجدار الخارجيّ، من المؤكّد بأنّي كنت أشعر ببرد شديد، كان البرد يلفّني منذ أصابع الرّجلين إلى الرّأس، كنت أشعر أنّ هامتي قد اتّخذت أبعادَ هذا البرد الهائل تدريجيّا، كانت ترتفع بهدوء وفق ما تسمح به قوانين طبيعتها الحقّ وظللتُ مغمورا بالسّعادة وكمال تلك السّعادة، لِلَحظة أصبح رأسي أكثر علوّا من الحَجَر السّماويّ بينما رجلاي كانتا مرتكزتين على حصوات الطّريق.

كان كلّ ذلك حقيقيّا، فَسَجِّلوه.

لم يكن لي أعداء. لم يعد يزعجني أحد. أحيانا تتكوّن وحدة عميقة داخل رأسي أين يختفي العالم بأسره، لكنّه يخرج من هناك سالما دون خدش واحد، لا شيء ينقصه. شارفتُ على فقدان البصر، سحق أحدهم الزّجاج في عينيّ. صدمتني تلك الضربة، لأعترف. شعرتُ كأنّي أرتطم بالحائط، كنت كمن تاه في حقل من الحجر الصّوّان. أسوأ ما في الأمر، بل الأكثر قسوة ورعبا على مدى اليوم، هو أنّي لم أتمكّن من الرّؤية ولا من عدم الرّؤية تماما، فالرّؤية تعني الرّعب والكفّ عن الرّؤية أمر يمزّقني منذ الجبين إلى الحلق. كنت أسمع إضافة إلى كلّ ذلك، صرخات ضبع وكانت تضعني تحت تهديد وحش بريّ)تلك الصّرخات، أظنّ أنّها كانت صرخاتي(.

عندما أزيلت شظايا البلّور، تمّ إدخال قشرة تحت الجفون وبناء حيطان من القطن الطّبّيّ فوق الجفون. لم يكن متاحا لي التّكلّم، لأنّ الكلام من شأنه أن يقلّع المسامير من على الضّمادة. «لقد نِمْتَ»، قال لي الطّبيبُ لاحقًا. كنتُ نائما! كان عليّ أن أجابه نور سبعة أيّام: حريق جميل! نعم، سبعة أيّام بالتّمام والكمال، سبعة أيّام من الوضوح الأساسيّ الّذي تحوّل إلى حيويّةِ لحظةٍ واحدةٍ راحتْ تُحمّلني كلّ المسؤوليّة. من كان قادرًا على تصوّر ذلك؟ أحيانًا، أقول في نفسي: «إنّه الموت، في نهاية المطاف ما يستحقّ كلّ العناء، إنّه مثير للإعجاب.» لكنّي كنت أموت دون أن أقول شيئا. صرتُ مقتنعا بمرور الوقت بأنّي أرى جنون اليوم وجها لوجه، تلك هي الحقيقة: يتحوّل النّور إلى جنون، يفقد الوضوح كلّ معناه، ويهاجمني بشكلٍ غير معقولٍ، يهاجمني دون قاعدة ولا هدف محدّد. مثّل لي ذلك الاكتشاف سخريّة لاذعة ظلّتْ تتردّد على مدى حياتي.

كنتُ نائما! عندما استيقظتُ، كان ينبغي أن أسمع أحدهم يسألني: «هل ستقدّم شكوى؟»، سؤال غريبٌ موجّهٌ لرجلٍ عاد لتوّه من مواجهة شعواء مع اليوم مباشرة.

حتّى أنّني لمّا شُفيتُ، ظللتُ أشكّ في ذلك. لم أستطع لا القراءة ولا الكتابة. كان يحدّني شمالٌ ضبابيّ. لكن إليكم الأكثر غرابةً من كل شيء: على الرّغم من أنّني أتذكّر تلك الملامسة القاسية، إلاّ أنّني ظللتُ أذوي بعيشي خلف ستائر وزجاج مدخّن. كنتُ أريد رؤية شيء مّا في وضح النّهار، كنتُ راضيًا بالوضع وبرفاهيّة العتمة، كانت بي رغبة مائيّة وهوائيّة تجاه اليوم. وإذا ما كانت الرّؤية نارا، فإنّي أطالب باتّقادٍ هائلٍ في تلك النّار، أمّا إذا ما كانت الرّؤية عدوى الجنون، فإنّي أرغب في ذلك الجنون

بجنون.

حصلت على موقع صغير داخل مؤسّسة. كنت أردّ على المكالمات. كان الطّبيب الّذي يملك مخبر تحاليل)كان مهتمّا بالدّم(، يُدْخِل النّاس، يتناولون مخدّرا، يتمدّدون على أسرّة ضيّقة، وينامون. كان لأحدهم حيلة رائعة: بعد أن تجرّع المادّة الرّسميّة، تناول سُمّا وغرق في غيبوبة. كان الطّبيب قد أطلق على حركته تلك اسم «العمل الشّيطانيّ»، قام بإنعاشه و«تقدّم بشكوى» ضدّ تلك النّومة المُحتالة. مرّة أخرى أقول! إنّ ذلك المريض يستحقّ الأفضل، هذا رأيي.

بالرّغم من أنّ درجة نظري بالكاد تناقصت، إلاّ أنّي كنتُ أمشي بالشّارع مثل سلطعون، متمسّكا بالحيطان بقوّةٍ، وبمجرّد التّخلّي عنها يحيط الدّوار بخطواتي. عادةً ما أرى على تلك الحيطان نفس المُلصق، ملصق متواضع لكنّه مكتوب بحروف كبيرة: أنت أيضا ترغب فيه. من المؤكّد أنّي أرغب فيه، وكلّ مرّة اعترضت على تلك الكلمات المهمّة، إني أرغب فيه أكثر.

على أنّ شيئا ما في داخلي كفّ عن الرّغبة سريعا. كانت القراءة تمثّل عبئا كبيرا بالنّسبة إليّ. أن أقرأ ليس أقلّ تعبا من أن أتكلّم، فأبسط كلمة حقيقيّة تتطلّب منّي ما لا أعرف من طاقة وهي ما تنقصني. يقال لي: إنّك تضيف إلى مصاعبك بعض الرّضوخ. وكان هذا الكلام يثير دهشتي. لو كنت في العشرين، وفي مثل هذه الظّروف، ما كان لأحد أن ينتبه إليّ. غير أنّي بلغتُ الأربعين الآن، وأنا فقير كما أنا وفي طريقي إلى البؤس التّامّ. من أين يأتي ذاك المظهر المشؤوم؟ لقد أُصِبْت به في الشّوارع حسب رأيي. لم تكن الشّوارع تُثريني كما عليها أن تفعل منطقيّا. على العكس تماما، فأن أتْبَع الأرصفة، أن أنخرطَ في أضواء الميترو الخفيف، أن أعبر شوارع رائعة حيث تشعّ المدينة بكلّ روعتها، فذلك يعني أن أصبح باهتا ومتواضعا ومتعبا، أن أصبح متقبّلا لنصيبي المفرط من الضّياع في المجهول، وها هنا فقط أجلب الأنظار الّتي لم تكن يوما لتتّجهَ نحوي، فتحوّلني إلى شيءٍ غامضٍ وبلا شكل، لهذا تبدو لي المدينة مُتصنّعة وغير حقيقيّة. للبؤس ذلك الازعاج الأبعد من أن نراه، أمّا كلّ الّذين يرونه فيفكّرون: ها هم يدينونني، من الّذي يهاجمني هنا؟ في حين لم أكن أعوّل على تقديم شكوى بثيابي بأيّ شكل من الأشكال.

يقولون لي)الطّبيبُ أحيانا، والممرّضاتُ أحيانا أخرى(، إنّك متعلّم، لك ما يكفي من طاقات، فكيف تترك مهاراتك معطّلة، ليتقاسمها عشر أشخاص لا يمتلكونها، هذا ما يمكّنهم من العيش وأنت تحرمهم ممّا لا يملكون، وإنّ عوزك الّذي يمكن تجنّبه هو بمثابة الإهانة لاحتياجاتهم. كنت أتساءل: لم كلّ تلك المواعظ؟ هل أنا بصدد سرقة مكانتي؟ استعيدوها إن شئتم. إنّي أراني مُحاطا بأفكار غير عادلةٍ وبمنطق حقود. ومن يؤجّجون ضدّي؟ معرفة غير مرئيّة لا أحد يملك الأدلّة الكافية عليها، الأدلّة الّتي طالما بحثتُ عنها بدوري دون جدوى. كنت متعلّما! أين كانت تختبئ تلك المهارات الّتي يسمحون لها بالتكلّم مثل قضاة جالسين بِرُوب على الخشب ومتأهّبين للإدانة ليلا نهارا؟

أحبّ الأطبّاء بما يكفي، فلا أحسّ بالنّقص أمام شكوكهم. المزعج، هو أنّ سلطتهم تتعاظم ساعة بعد أخرى. لا ندرك ذلك جليّا، لكنّهم الملوك الحقيقيّون. تراهم يفتحون غرفي، ليقولوا: كلّ ما في الدّاخل ينتمي لنا. يرتمون على جذاذات أفكاري: هذه لنا. يستجوبون قصّتي: تكلّمي، وتصبح قصّتي في خدمتهم. جرّدتُ نفسي من

نفسي على عجل. وزّعت عليهم دمي، خصوصيّاتي، أعرتهم الكون، ومنحتهم اليوم. كنت أتحوّل على مرأى من أعينهم الفارغة إلى قطرة ماء، إلى لطخة حبر. أتداعى إلى حيث هم، أمرّ كاملا من تحت أنظارهم، وعندما لا يبقى في النّهاية ما يرونه فيّ، يكفّون عن تفحّصي منزعجين تماما وينتصبون واقفين، صارخين: طيّب، أين أنت؟ أين اختفيت؟ الاختفاء ممنوع، إنّه خطأ فادح، إلخ.

كنت ألمح من خلف ظهورهم طيف القوانين. ليست القوانين الّتي نعرفها، بصرامتها وبقلّة لطافتها: إنّها قوانين من نوع آخر. بعيدا على أن أقع تحت طائلة تهديدها، كنت أنا من يرعبها كما يبدو لي. وكي أصدّقها، صارت نظرتي البرقَ ويداي فُرَصًا للموتِ. وعلى ذلك كلّه، راحت تمنحني بسذاجتها كلَّ القدرات، أعلنت على نفسها وهي جاثمة عند ركبتيّ. لكنّها، لم تترك لي شيئا يمكن أن أطلبه وعندما اعترفتْ بحقّي في أن أكون في كلّ مكان، الأمر الّذي يعني أنّي لا أملك ولو مكانا واحدا. عندما وضعتني فوق كلّ السّلطات، وهذا يعني: ليس مسموحا لك فعل أيّ شيء. إذا ما أُهينتْ: لن تحترموني.

أعلم أنّ من بين أهدافها أن أتمكّن من «تحقيق العدالة». كانت تقول لي: «الآن، أنت كائن على حدة، لا أحد قادر على فعل شيء ضدّك، لا شيء يُلزمك على شيء، لست مرتبطا بالقسم، وتبقى أفعالك بلا عواقب مهما كانت. تدوسني برجليك وها إنّي خادمتك إلى الأبد.» خادمة؟ لا أرغب في ذلك بأيّ ثمن كان.

قالت لي: «أنت تحبّ العدالة. ـ نعم على ما يبدو ـ لماذا تسمح للعدالة بأن تهان في شخصك اللامع إذن؟ ـ لكنّ شخصي ليس لامعا ـ إذا ما ضعفتْ العدالة فيك، فهي تصبح ضعيفة في الآخرين الّذين سيعانون منها ـ لكنّ هذه القضيّة لا تخصّها ـ كلّ شيء يخصّها. ـ لكنّكِ قلتِ لي لتوّك إنّي شخص على حدة ـ إلاّ إذا تصرّفت، ليس عليك أن تسمح للآخرين بأن يتصرّفوا.»

ووصلت إلى أقوال تافهة: «الحقيقة أنّنا لا نستطيع الانفصال عن بعضنا البعض، سأتبعك حيثما حللتَ، سأعيش تحت سقفك، سيكون لنا نفس النّوم.» كنت قد وافقت على أن يتمّ حبسي. وقتيّا، قالوا لي. حسنا، ليكن وقتيّا.

خلال ساعات قضيتها في الهواء الطّلق، كان ثمّة شيخ بلحية بيضاء قفز فوق كتفيّ وراح يومئ فوق رأسي. قلت له: «أنت تولستوي إذن؟» فاعتبرني الطّبيبُ في قمّة الجنون بسبب هذا القول. في النّهاية، صرت أتجوّل والجميع فوق ظهري، حزمة من الكائنات المتلاصقة والمتراصّة، مجتمع إنسانيّ ناضج مشدود إلى الأعلى برغبة عبثيّة في السّيطرة، وعندما انهرت (لأنّي لم أكن حصانا رغم كلّ شيء)، سقط كلّ رفاقي بدورهم، وراحوا يركلونني. لقد كانت لحظات في غاية السّعادة.

انتقدت القوانينُ سيرتي بصرامة: «قديما، عرفتك مختلفا تماما. ـ مختلفا تماما؟ لم نكن يُسخر منكَ دون إفلات من العقاب. أن تُرى بصدد التّفريط في حياتك. أن يكون حبّك صنوا للموت. كان النّاس ينبشون حفرا ويدفنون أنفسهم اتّقاء لرؤيتك. كانوا يقولون فيما بينهم: هل مرّ؟ لتتبارك الأرض الّتي تخبّئنا. ـ هل كانوا يخشونني إلى هذه الدّرجة؟ ـ ليست الخشية كافية، ولا امتداحك من عمق أعماق القلب كافيا أيضا، ولا الحياة المستقيمة، ولا حتّى مذلّة الغبار. من يجرؤ على التّفكير إلى حدّ السموّ إليّ؟»

صعدت إلى حدود رأسي. راحت تُمجّدني، لكن من أجل أن ترتفع معي: «إنّك

المجاعةُ، الفتنة، القتل، الدّمار. ـ لِمَ كلّ هذا؟ لأنّي ملاك الفتنة والقتل والنّهاية. ـ حسنا إذن، قلت لها، هذا كلّ ما يلزمنا كي ننعزل أنا وأنتِ.» الحقيقة، لقد أعجبتني. لقد كانت في هذا الوسط الرّجالي عنصرا مؤنّثا وحيدا. لقد لمست ركبتي مرّة: شعور غريب. وكنت قد أعلنتُ لها: لستَ رجلا يكتفي بركبة واحدة. كانت إجابتها: سيكون ذلك مقرفا!

إليكم إحدى ألعابها. تدلّني على حيّزٍ من الفضاء، ما بين أعلى النّافذة والسّقف: «إنّك هناك»، قالت. حملقت في تلك النّقطة بإلحاح. «وهل أنتِ هناك أيضا؟» نظرت إليها بكلّ بأس. «ماذا إذن؟» شعرت بندوب نظري تتقافز، وأصبحت رؤيتي مجرّدَ جرحٍ كبير، ورأسي ثقبًا، ثورا مشقوق البطن. فجأة، هتفت: «آه، إنّي أرى اليوم، آه يا إلهي»، إلخ. اعترضتُ على هذه اللّعبة الّتي أرهقتني كثيرا، لكنّها، كانت لا تشبع من مجدي.

من رمى بالكأس في وجهك؟ كان هذا السّؤال يعود مع كلّ الأسئلة. لم يعودوا يطرحونها عليّ بشكل مباشر، لكنّه كان المفترق حيث تنتهي كلّ المسارات. أخبروني بأنّ إجابتي لم تكن تكشف شيئا يُذكر، لأنّ كلّ شيء كان قد انكشف من زمن بعيد. «سبب آخر حتّى لا أتكلّم. ـ لِتَرَ، إنّك متعلّم، تعرف أنّ الصّمت يجلب الانتباه. راح خرسك يخونك بالطّريقة الأكثر لا معقوليّة.» وكنت أجيبهم: «لكنّ صمتي حقيقيّ. إذا ما خبّأته عنكم، ستعثرون عليه أبعد بقليل. وإذا ما خانني، سيكون أفضل لكن، سيكون في صالحكم، والأفضل بالنّسبة لي أن تعترفوا بأنّكم تستخدمونه.» كان عليهم إذن أن يقلّبوا السّماء والأرض معا حتّى يصلوا إلى النّهاية.

كنت مهتمّا بأبحاثهم. كنّا جميعا مثل صيّادين مقنّعين. من الّذي تمّ استجوابه؟ من الّذي كان يجيبُ؟ هذا يصبح ذاك. كانت الكلمات تتكلّم وحدها. وكان الصّمت يتخلّلها، كملاذ مثاليّ، لأنّ لا أحد غيري يمكن أن يدركه.

كانوا قد طلبوا منّي: أخبرنا كيف جرت الأمور «بدقّة». ـ تريدون قصّة؟ وبدأت: لست عالما ولا جاهلا. عشت أفراحا كثيرة. سيكون من غير الكافي أن أقول... وأخبرتهم بالقصّة كاملة فأصغوا إليها، كما بدا لي، بكلّ اهتمام، على الأقلّ في بدايتها. لكنّ النّهاية مثلت لنا جميعا مفاجأة. «بعد هذه البداية، قالوا، ستأتي للأحداث.» كيف يكون ذلك؟ لقد انتهت القصّة.

كان عليّ أن أعترف بأنّي غير قادر على سرد قصّة بكلّ هذه الأحداث. لقد فقدت الإحساس بالقصّ، هذا يحدث في العديد من الأمراض. لكنّ هذا التّفسير لم يفعل سوى أن جعلهم أكثر تطلّبا. لاحظتُ إذن ولأوّل مرّة بأنّهما كانا اثنيْن، بأنّ هذا الخروج عن الطّريقة الكلاسيكيّة، بالرّغم التّفسير القائل إنّ أحدهما كان تقنيَّ رؤيةٍ والآخر اختصاصيًّا في الأمراض النّفسيّة، هو خروج راح يعطي لمحادثتنا طابعا استجوابيّا صارما، مُرَاقَبًا ومضبوطا بقاعدة محدّدة. لم يكن هذا أو ذاك مفوّض شرطة، هذا أكيد. لكن، وبوصفهما اثنين، لذلك فقط كانا ثلاثة، والثّالث من يبقى مقتنعا تمام الاقتناع، أنا متأكّد من ذلك، بأنّ كاتبا، إنسانا يتكلّم ويفكّر بتميّز، هو دائما قادر على أن يروي أحداثا يتذكّرها. تريدون قصّة؟ لا، لا توجد قصّة على الإطلاق، ولن توجد إلى الأبد.

كيف يمكننا التفلسف شعرياً

مقاربة سيميائية لغوية بين ليوباردي وهايدغر



أوس حسن
العراق

ربما على التفكير أن ينطلق من مفهومه للاختلاف، ليس بوصفه تباينًا أو تمايزًا، وإنما بتلك الهويّة التي تعطيه سِمة التكرار والتشابه والتعدد المنفتح على التاريـخ المهمّش من التفكير الإنساني.

انطلاقًا من هذا المفهوم، يصح أن نتحدث عن الشِّعر والفلسفة من حقولهما المتشابكة والمتقاطعة في غابة اللغة، ومن دلالاتهما المشتركة التي تتجّه من الذات إلى العالم الخارجي كظاهرة للرغبة والفهم؛ فالشِّعر منذ بزوغ فجر الفلسفة كان ممتزجًا فيها ومتداخلًا بقوة في تراكيبها ونظامها، من شذرات هيراقليطس وبارمينيدس، إلى خطب سقراط وحواراته، الذي كان يرى أنّ الشِّعر ذو مصدر علويّ نابع من الإلهام، ومهمته تحرير الإنسان ووضعه على درب الاستنارة المؤديّة إلى الحقيقة.

و رغم أنّ أفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته بوصفهم غاوين ومضلّلين عن الحقيقة، وأنهم يتخذون من الألفاظ والعبارات أدوات تُلوّن الأشياء كالرسام؛ إلا أنه كان في شبابه شاعرًا ذا أسلوبٍ بليغ وجميل في طرح العبارة والفكرة، وحتى في نظامه الفلسفي الذي عرض فيه الطبيعة والوجود بأكمله، فهو ينحى للشِّعر من خلال أسلوبه وابتكاراته. وينسحب هذا على فلاسفة عصر النهضة الأوروبي بدءًا بديكارت، وباسكال، وكيركيغورد، وانتهاءً بنيتشه الذي دعا إلى تحريرالفلسفة من اتساقها وجموديتها، وصبِّها في قالبِ شِعري وجداني؛ فقوّة التخييل والعاطفة يجب أن تمتزج بالفكر واليقظة وهي تتجّه إلى العالم من أعماق الذات الإنسانية.

الدهشة بين الشِّعر والفلسفة

يرى الشاعر والفيلسوف الإيطالي جاكومو ليوباردي (1837-1798)، أنّ الشِّعر والميتافيزيقيا وجهان لعملةٍ واحدة، وأنّ الشِّعر أقدم من الفلسفة من ناحية ارتباطه بالطابع السِّحري والبدائي في الدهشة والانبهار بالأشياء. فالشِعر كان ميتافيزيقا أسلافنا البدائيين، وكان مَلَكة فطرية عندهم نتيجة جهلهم بالعلل، وهذا الجهل نتيجة انبهارهم إزاء الأشياء كلها، وكان الشِّعر لديهم ذا طابع إلهي، إذ كانوا يتخيلون أنّ أسبابَ الأشياء التي يشعرون بها ويندهشون من أجلها إلهيّةٌ. لذا، منحوا الأشياء التي تدهشهم وجودًا له جوهر مطلق، وكانوا شعراء بالمعنى الأوّلي لهذه الكلمة؛ أيْ مبدعين، لم تنشأ أفكارهم من ملاحظة الأشياء فحسب، بل كانت تُسقِط على العالم صورًا قابلة لأن تمنحه المعنى.

هذه الدهشة عادةً ما تسكن الأطفال في لذة اكتشافهم للأشياء، وبناء عالمهم وفق تصوراتهم. وبناءً على ذلك: أنْ يكون المرء شاعرًا يعني أن يعثر من جديدٍ على طفولةٍ معينة في داخله، لكن هذه الطفولة لا تعني الجهل أو السذاجة، بل تلك الرابطة القوية بين الذات والأشياء التي تتلاشى بواسطتها الأنا، أيّ تلك الطفولة المستعادة عند الرغبة. هذا هو التعريف الذي منحه بودلير للشِّعر، بوصفه استعادة الطفولة أو البراءة المفقودة.

كل شيء يبدو للشاعر وكأنه يراه للمرّة الأولى، إذ يؤكد هولدرلين أنّ كل شيء يكون غيرَ مفهوم وغير محدد، وعلى شكل مادة مجردة، بحيث لا يسلِّم الشاعر عند هذه اللحظة بأيّ شيء باعتباره معطى، وأن لا شيء ثابت يصلح كنقطة انطلاق له. كما وصف الفيلسوف الألماني هايدغر الشِّعر: بأنّه أوفر الأعمال حظًّا من البراءة.

الفلسفة والشِّعر يشتركان بتلك الدهشة الإنسانية الأولى، والفرق بين دهشة الشِّعر ودهشة الفلسفة إنّ الشِّعر يبقى قائمًا في عالم التصوّرات الطفولية التي يسبغها

على العالم، أما الدهشة في الفلسفة فتأتي من الملاحظة الدقيقة للأشياء وتستقر في الذهن، بوصفها سؤالًا يتطلّب البحث والمعرفة والشك؛ ففي اللحظة التي يظهر فيها الشيء يطرح هذا الشيء الذي يظهر الأسئلة حول ظهوره، لذلك انحدرت الفلسفة بدايةً من الشِّعر وتزودت منه، وكذلك العلوم التي انحدرت من الفلسفة، وعليه فإنّ جميع العلوم تدين للشِّعر بكمالها. وهذا ما يدفعنا للبحث عن نقطة تقاطع المحاور الثلاث التي يجب أن نفكر فيها وننطلق منها، من أجل إعادة بناء العالم والإنسان.

اللغة المشتركة بين الفلسفة والشِّعر

علينا أن نسلِّم أولاً أنّ الفلسفة والشِّعر كلاهما يشتركان في النص اللغوي، وهدف كل منهما هو البحث عن الكينونة في اللغة. يرى ليوباردي أنّ اللغات عندما انحدرت من مرتبة الأشياء المحسوسة كليًا إلى الأشياء الأقل ارتباطًا بالحواسّ، ومنها إلى الأفكار؛ باتت مهمة الشِّعر والفلسفة حينها تكمن في العثور على رابط متين يوطد التصورات بحواسنا.

إنّ الفيلسوف العظيم هو شاعر عظيم أيضًا من خلال قدرته على اكتشاف الصِلات ومعرفتها، ثمّ ربط التفاصيل ببعضها، وهذا لا يتمّ إلا باللغة عن طريق عودتها إلى ذلك الصوت البدائي المتحرّر من النظام والجمود. هذا ما أكد عليه نيتشه، فأغلب شذراته ونصوصه لا يمكن تجنيسها أدبيًا بشكلٍ مطلَق، وفي الوقت ذاته لا يمكن فصلها عن الحقل المشترك بين الأدب والفلسفة.

يشترك هايدغر ليوباردي في المثال الذي يصبو إليه الكلام و يتوق إلى عالمٍ أعلى. ومهمة اللغة عند هايدغر أن تجعل الموجود وجودًا منكشفًا في حالة فعل. بواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء، وأوغلها في الغموض، كما يمكن التعبير عمّا هو غامض وعمّا هو شائع أيضًا. لذا، فالشِّعر هو صوت أجدادنا الضارب في القِدم، هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة، لنفهم ماهية اللغة ابتداءً من ماهية الشِّعر. اللغة الأولية هي الشِّعر بوصفه تأسيسًا للوجود.

هنا يجب أن تتحدد وظيفة الفكر بدلالتيّ الحضور والغياب، عن طريق العودة إلى تلك اللغة البدائية والأسطورية، مع صنع الاختلاف والفارق في تلك اللغة القديمة، ثمّ اتصالها مرّة أخرى بلغتنا الحديثة، فيصبح ما ينبثق من الشاعر قصيدة، هذه القصيدة تكمن غرابتها بوصفها مستمدة من لغةٍ مجهولة، أو من استعمالٍ غريب في اللغة المعروفة.

يؤكد مارتن هايدغر أنّ الشعراء – وحدهم من بين البشر الفانين – الذين ينشدون للآلهة ويتبعون أثرها المتواري، ويرسمون لإخوانهم البشر الفانين معالم درب الارتداد، حيث تكمن المهمة الشِّعرية في تتبّع أثر المقدّس الذي يبقينا متيقظين له؛ وعليه فالشعراء هم وحدهم الذين يمسكون بالزمن ويُحدِثون فرقًا في أثر الماضي العائد إلينا والكائن في المستقبل.

يشبّه هايدغر حركة الشعراء هنا بحركة الغريق، إذ تتحدد مهمتهم في بلوغ الهاوية التي يكون قعرها موطئ قدمهم وأن يعودوا إلينا من ذلك القعر. هذا الاختبار وحده منوط بالشعراء كمنقذ يكشف لنا درب الارتداد الجماعي. وتتمّ هذه العملية في العناصر الأولية لأفكارنا، التي تخلق كينونة أخرى للغةٍ أقلّ ارتباطًا بالعالم المادي والمحسوس.

يرى ليوباردي أنّ لغة العصر الحديث قاحلة ومقفرة ومصابة بالتصدّع نتيجة انفصالنا الشامل عن الحضارة القديمة، ما أدى إلى اتساع الهوّة التي تفصلها عن لغةٍ ثرية غزيرة بالمعاني والألفاظ، فالكلمات التي نستخدمها والاستعمالات الفكرية التي نلجأ إليها هي رهن ما ورثناه من القدامى، والذي سُلب منّا.
إنّ إعادة تأويل الزمن الماضي من أجل تشكيل المستقبل عند ليوباردي يقابله عند هايدغر مفهوم الاختلاف والتفكير في اللاّ مفكر فيه، وهذا التفكير هو حركة مزدوجة من الماضي إلى المستقبل، يتم التعبير عنه داخل اللغة، لكن من أين تجد تلك اللغة هذا الفضاء الواسع لاستيعاب الشِّعر والفلسفة داخل قوالبها، دون الوقوع في الأوهام العاطفية أو الجمود النظري؟ تكمن أهمية الشاعر والفيلسوف عند ليوباردي في تدوين سلاسل الكلمات، واستخراج جذورها المشتركة، أيْ بمعنىً آخر فإننا نعرض حالات الاختفاء والزوال والنسيان، ونسعى لترميم الصدع في ذاكرتنا المتشققة.
قلّة من الفلاسفة يعمدون إلى طرح التساؤلات حول لغتهم وطريقة تعبيرهم الخاصة، حول أشكالها وأسلوبها؛ تحديدًا الدور الذي تضطلع به في تشكيل عالمهم الذهني. إنهم يكرّسون تفكيرهم في التبحّر في اللغة، ونادرًا ما يتأملون لغتهم لحظة استخدامها لتشكيل التصورات الذهنية.
إنّ الفكر البشري حسب ليوباردي لم يتوصل أبدًا إلى تكوين فكرة واضحة تمامًا عن شيء غير محسوس بالكامل، إلاّ من خلال مماثلته ومقارنته وتشبيهه بالأشياء المحسوسة، أيْ بمنحه – بمعنى ما – جسدًا. تنشأ الكلمات والجُمل من التصدّع المستمر الذي يفصل إدراكاتنا الحسية عن تمثيلاتنا الذهنية، وتمثيلاتنا الذهنية عن الكلام الذي نتفوّه به، ما يؤدي إلى تموضع اللغة في عجزها وقصورها عن التعبير المُراد الوصول إليه. إذن يجب البحث عن الفكرة وتمثّلاتها الذهنية خارج اللغة التي ترتبط بشحنة الانفعالات، لكن كيف يحصل هذا إذا كانت اللغة تعبّر عن كل شيء محسوس، ولا تخرج عن نطاق العالم والزمن البشري؟ يقترح ليوباردي أن نقترب أكثر من العناصر المكوّنة للأشياء من خلال تفكيك أفكارنا تدريجيًا، بغية اكتشاف ماهيتها وتحديدها.
إن الكلمات لا تعبّر إلاّ عن تلك الأفكار التي تكون موجودة مسبقًا في الأفكار القديمة، التي تمّ فصلها في حينها عن مختلف أجزاء الأفكار الأم، وذلك بواسطة التحليل الذي أنجزه طبيعيًا تقدُّم الفكر البشري، وبفضل هذا التأثير نحصل على الكلمات الملائمة التي تعبّر عن فكرةٍ مؤلّفة من عدة أجزاء ومرتبطة بأفكارٍ متلازمة وكثيرة العدد.
يلامس مظهرُ المفكر مظهرَ الشاعر، وهنا تكمن روعة الشِّعر والفلسفة، في إيقاظ مجموعةٍ من الأفكار داخلنا، وفي إتاحة المجال لذهننا بأن يهيم في حشدٍ من التصورات بكامل غموضها والتباسها. يعتقد فرانسوا ليوتار أننا نكتب بالاتجاه المعاكس للغة؛ فنحن نقصد أن نقول ما نجهل كيفية قوله. وبناءً عليه يذهب ليوباردي إلى أنّ الفيلسوف يشترك مع الشاعر في إصغائه لذلك الصوت الذي يُوحي إليه بكتابة القصيدة من وحي الحقيقة؛ فيرضى بأن يكون مجرد مستمع لذلك الصوت الذي يسبق وجوده ووجود اللغة: صوت الفكرة الذي لا يشيخ، وتزول فيه جميع التناقضات.

هل من الممكن سبك الفلسفة في قالبٍ شِعري؟

إنّ ما ترسخ في الذاكرة من التراث الفلسفي هو ما جاءنا عن طريق القوالب الأدبية،

كالشِّعر والشذرات؛ فنحن لم نعرف الوجود الثابت والأزلي والوجود بما هو موجود إلاّ من قصيدة بارمينيدس في الطبيعة، ولم نعرف وحدة الأضداد والعالم المتغيّر إلاّ من شذرات هيراقليطس، كذلك كيركيغورد، ونيتشه الذي عرفنا فلسفته في إرادة القوة والعَود الأبدي وحفرياته في الأخلاق، عرفناها من خلال الشذرات والسرد الروائي في كتابه الشهير"هكذا تكلّم زارادشت". العاطفة أيضاً تفكر وهي تعيد تشكيل تصوراتها لفهم العالم ولرحلة العذاب الطويلة التي يعانيها الإنسان، فما ينطلق من الأعماق يستقر في أعماقٍ أخرى .
يقول ليوباردي: «إنّ الفلاسفة الذين يمتلكون نظرة ثاقبة وعميقة تجاه الأشياء، هم أولئك الذين يتميزون بقواهم الانفعالية والتخييلية، وبإلهامٍ ووحيٍ شِعري، يتبدى ذلك في مؤلفاتهم وأفعالهم، أو في الآلام التي كابدوها بسبب المخيلة أو الحساسية». ولذا، بسبب كل هذه الأمور مجتمعة قد نستطيع سبك كل فلسفة في قالبٍ شِعري.

هل هناك نظرية موحّدة تسعى لاندماج الشِّعر بالفلسفة؟

يجب أن يوجد وعيٌ بأنّ العالم المعاصر عالم مفتّت متشظٍ، يعاني فيه الإنسان من الاغتراب والتشيؤ، الأمر الذي يدعونا إلى الحركة الارتدادية في الفكر عند هايدغر من خلال التفكير في ما لم يسبق التفكير فيه، فنحن مهما حاولنا التفكير سنظلّ في نطاق عالم التراث كما يقول هايدغر، شرط أن يحرّرنا من التفكير المسبق، ويعيدنا إلى التفكير الذي يجعلنا نتقدّم إلى الأمام، وهذا لن يتم إلاّ بقدر ماهيتنا المعطاة للغة. لذا علينا أن ننطلق من الأسلوب في اللغة الذي يوحّد هذين المجالين، وعليه يجب على الأفكار أن تتخذ شكلها في الأسلوب؛ إذْ يتصف الفكر البشري بطابعٍ مادي في عملياته وتصوراته كافّة، حيث الأسلوب والكلمات، هما ثوب الأفكار وجسدها. يمكن للفلسفة بتساؤلاتها واهتماماتها أن تنضوي تحت راية الشِّعر في اشتغاله الجمالي باللغة، أو يمكننا أن نتفلسف بلغة الشعراء، كما يقول بلانشو. وهذا لن يتمّ إلاّ بتوحيد الأفكار الجديدة في الإنسان العصري من خلال توحيد الأدوات التي تعطي هذه الأفكار شكلها ووجودها. هذا التوحيد أيضًا قد ينسحب إلى مجالاتٍ أخرى خارج الشِّعر والفلسفة، ما يتطلّب عودة باللغة إلى أصل الأصول، ثمّ تحريرها من الأوهام الدخيلة في عالمنا الحديث، عندها يمكن للإنسان أن يعلو فوق كل ما هو ضحل ومبتذل، وأن يتحرّر من كل عبوديةٍ ورغبةٍ في التدمير.

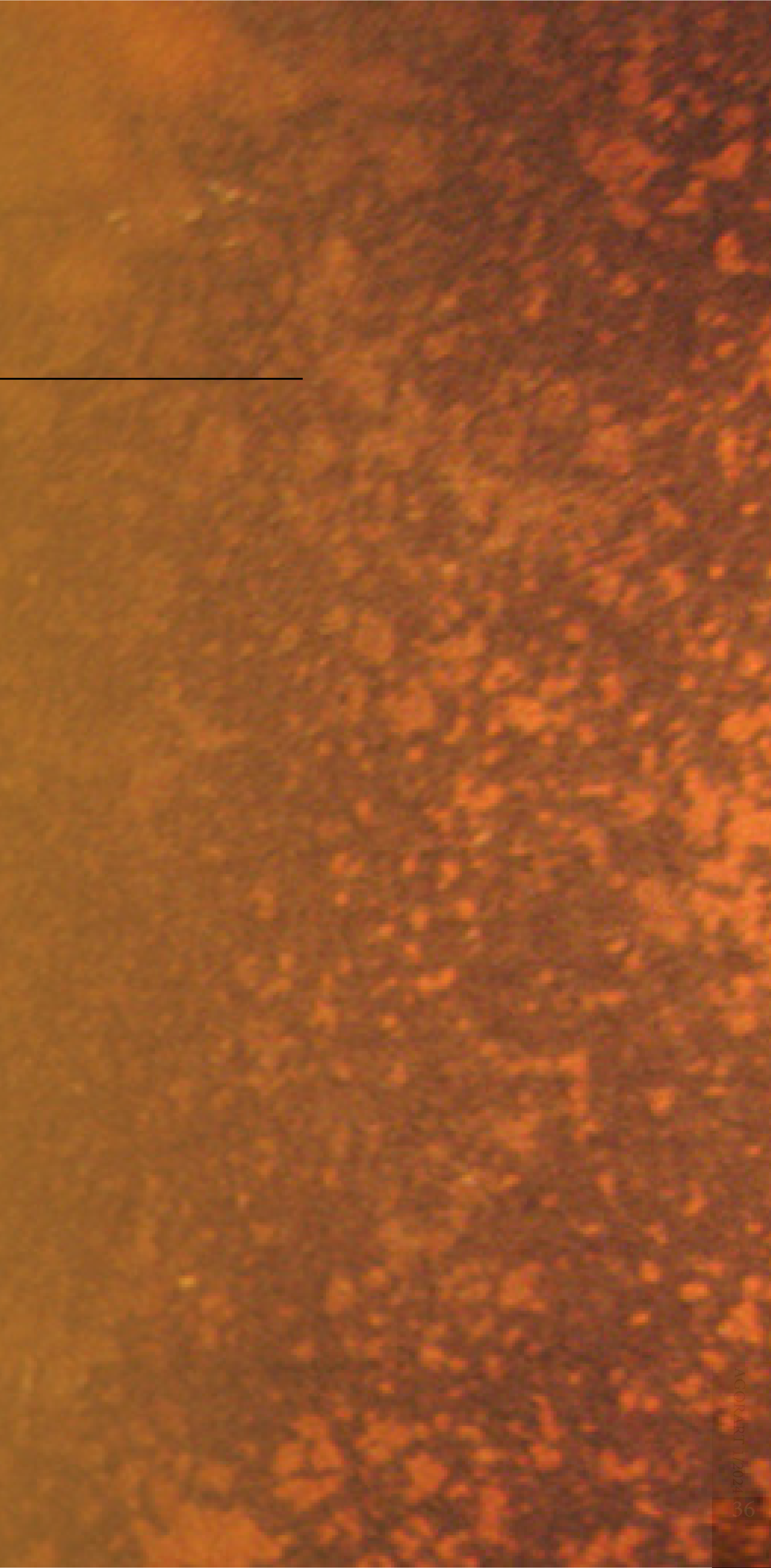
مدخل إلى مفهوم

الصورولوجيا

مقاربة مصطلحية



نبيل موميد
المغرب



شكلت الصورولوجيا( ) (أو علم الصورة) Imagologie بوصفها مبحثا من مباحث الأدب المقارن، أحد أهم الآليات الْمُعِينة على استكناه مختلف أنواع الخطاب حول الذات والآخر. ويُعرِّفها الباحث المغربي الدكتور سعيد علوش بأنها "اصطلاح ظهر في الأدب المقارن ليشير إلى دراسة صورة شعب عند شعب آخر؛ باعتبارها صورة خاطئة"( ). ويعتبر عبد الجليل الحجمري الصورولوجيا عِلما يقوم بـ "دراسة صورة مجتمع في الوعي أو في العمل الأدبي لشعب ما"( )؛ بوصفها وسيلة للتعرف على المنطق الذي يحكم العلاقات بين الأنا والآخر. فكل صورة متبلورة تنبئ عن وعي معين وتتطلب طرفين: الذات في علاقتها بالآخر؛ ومن هنا وصف الصورولوجيا بأنها حقل لدراسة الصور الثقافية الغيرية من منطلق مرآة الذاتية التي تنصهر فيها قيم الجماعة ومعاييرها وتطبيقاتها.

وتستهدف الصورولوجيا أيضا دراسة التمثلات المختلفة حول الأجنبي الغريب عن الذات، عبر البحث في "عناصر ومكونات (...) صورة شعب ما أو مجتمع ما في التراث الثقافي لمجتمع آخر"( ). ونظرا لأن الصورولوجيا تهتم بدراسة الصورة الخاطئة التي تمتزج فيها الحقائق بكثير من المزاعم، فهي "تعتمد على مفاهيم الدرس السيكولوجي/ السوسيولوجي/ الإثنولوجي"( )؛ وهي بذلك مجال معرفي يعتمد منهجا تحليليا متعدد المشارب ومتنوع الخلفيات، بشكل يتقاطع في الصور التي يُقاربها الواقعي بالمتخيَّل.

لقد نشأت الصورولوجيا نتيجة ظهور "الوعي الوطني الذي أخذ في تأويل معنى الآخر بطريقة مغرقة في الميثية"( )، وكذا "ظهور الوطنيات الأدبية وانتشار الكتابات الغرائبية التي تبحث عن ميثية الآخر"( ). ومن البديهي أن استحضار الآخر - سواء كان ذلك بطريقة موضوعية أو متحيّزة - يقتضي ضمنيا الإشارة إلى الذات وأحوالها، بغرض عقد مقارنات معلنة أو مضمرة، وهي عملية متبادلة؛ فالذات قد تبحث عن ملامح صورة الآخر من خلال خطاب الذات حوله، أو من خلال خطابه حول نفسه، والعكس صحيح، وهو ما يؤكد مكانة الصورولوجيا باعتبارها - حسب جان ماري كاري Jean - Marie Carré - "التأويل المتبادل للشعوب"( ).

ولا تستقيم دراسة الصورولوجيا وفهمها بدون البحث في جهازها المفاهيمي والمصطلحي المتنوع؛ وذلك من قبيل: الصورة، والميث، والتمثُّل، والكليشيه، والقالب أو النماذج النمطية، والمتخيَّل، والواقعي، والغرائبية، والآخر، والغيرية، والذات... والمدقق في هذه المفاهيم سيجد أنها تتقاطع في بعض الأحيان مع بعضها البعض، الشيء الذي قد يسقط الباحث في لبس يؤدي إلى مغالطات معرفية. لذلك فبعد إعادة النظر في هذه المفاهيم، سنركز في تحليلنا على مفاهيم: التمثُّل، والمتخيَّل/ المِخيال، والصورة بنوعيها: الميثية والمقولبة، والآخر.

1.التمثُّل: La Représentation

من المعلوم أن لكلمة "مثَّل" شبكة دلالية غنية في اللغة العربية، يهمني منها في هذا السياق ارتباط التمثيل بالتصوير، نقول: "مثَّل له الشيء: صوَّره حتى كأنه ينظر إليه"( )؛ فللتمثيل علاقة مباشرة بالتصوير، سواء كان تصويرا ماديا محسوسا كتصوير المثَّال للتماثيل، أو مجردا معقولا كتقريب معنى أو فكرة من ذهن المخاطب.

وبتتبع الأصل الاشتقاقي لكلمة تمثُّل Représentation، نجد أنها تدل - من بين ما تدل عليه - على "الطريقة التي بها تنطبع صورة في ذهن الإنسان"( )؛ وهو يضيف

إلى التعريف القاموسي العربي هاجس البحث عن الكيفية التي بها تتكون التمثلات في ذهن الإنسان.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفصل التمثّل عن الخطاطات الذهنية( )Les Schèmes للمتمثِّل الذي يُفعِّلها بغاية صياغة تصور خاص للعالم؛ "فكل فرد يتمثل العالم اعتمادا على نموذجه الذهني"( ). لذلك يوصف التمثُّل بأنه اشتغال معرفي يقوم به فرد ما أو جماعة ما أو مؤسسة معينة، بغرض فهم الظواهر المحيطة بنا. وما دام هذا التمثُّل يصدر عن وعي معين - فردي أو جمعي - فإنه سيكون مشروطا برؤيته للعالم وظروفه المجتمعية وعلاقاته بالآخر؛ ومن هنا "صعوبة التمييز بين الواقعي والخيالي"( ) أثناء دراسة تمثلات فرد ما أو شعب ما.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن الحكم على تمثلات معينة بمطابقتها للواقع بدون إخضاعها للنظر والتمحيص؛ فالتمثيل "آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة لنفسها"( )، من أجل ضمان استمراريتها، واجترار نفس الإيديولوجية المانوية التي تميِّز على الدوام بين ثنائيات ضدية: الذات/ الآخر، الضعيف/ القوي، المحكوم/ الحاكم، ... وبالتالي صياغة تمثل تصوري للعالم يقوم على الميز واللامساواة، وعلى التعبير عن قوة طرف على حساب طرف آخر.

وهكذا فالتمثّل آلية مزدوجة المرامي: فمن ناحية هي تعبير عن القوة وإرادة الاستمرارية وإعادة إنتاج نفس النموذج، ومن ناحية أخرى هي أداة للمحافظة على النموذج التصوري القائم من أجل بسط السيطرة على الآخر.

2.المتخيَّل/ المِخيال: L'Imaginaire

يرتبط المتخيَّل Imaginaire بدلالات تدور في دائرة الخيال والوهم والخطأ واللاواقعي؛ إذ "لا وجود له إلا في الخيال بدون أي تمظهر واقعي فعلي"( )، كما أنه يشترك إيتيمولوجيا مع كلمة صورة Image في الجذر الاشتقاقي اللاتيني Imago؛ حتى إننا نستطيع منذ الآن - قبل أن نفكك مفهوم "الصورة" أدناه - أن نربط بينهما باعتبار المتخيّل مشتلا لإنتاج الصور، التي هي بدورها تعبير عن تصور متوهم حول الآخر أساسا، ولكن حول الذات أيضا.

ويشير صاحب اللسان إلى أن " الخيال: خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا (...) والخيال: ما تشبّه لك في اليقظة أو الحلم (...) والخيال (...) الطّيف"( ) (والتشديد منِّي). وبالتالي ارتباط الكلمة بكل ما لا وجود له واقعيا، وكل ما يتصل بالتهيّؤات وبالعالم الذهني التصوري. وهذا الأمر يحيلنا رأسا إلى أن الخيال هو الرحم التي ينبثق منها المتخيَّل.

وهكذا يعتبر المتخيّل "ذاكرة للجماعة وخزانا هائلا للرموز والصور والتيمات والمرويات والخطابات والقيم التي هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع"( )، واستيهاماته أيضا.

وفي مجال البحث الصورولوجي، عادة ما يتم ربط المتخيّل بمجموع التصورات الوهمية والخرافية التي تتشكل لدى شعب ما حول شعب آخر؛ بفعل التفاعل الدائم على مستوى المتخيّل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية، والعوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني( ). وحتى نقترب أكثر من هذا المفهوم، لنستمع إلى تحليل محمد أركون له:

"1. إنه ملكة استحضار شيء ما كنا قد رأيناه سابقا؛

2. إنه ملكة خلق صور لأشياء غير واقعية؛
3. إنه الملكة التي تمكننا من بلورة المفاهيم والتصورات...؛
4. إنه عبارة عن العقائد الخاطئة التي تتصورها النفس وتجسدها في المخيال..."( )

يربط أركون المتخيل بالذاكرة والتصورات الذهنية الخاطئة، مما يجعله خطابا مغرقا في التمويه والتضليل والغلط؛ ومثل هذا الخطاب لا يمكن أن ينتج إلا معرفة مشوهة منافية للعقل ومجانبة للصواب. ورغم ذلك، فهو من أهم الآليات المعتمدة في إصدار الأحكام وتشكيل الصور حول الآخر.

3.الصورة: L'Image

لئن كان التمثّل معرفة تنتجها الذات حول الآخر بغرض المحافظة على نمطها المجتمعي السائد والتعبير عن قوته في مقابل ضعف الآخر، وإذا كان المتخيّل خطابا متوهًّما ومضلِّلا حول الآخر لتكريس دونيته نظير تفوق الذات، فإن الصورة تعبير في نفس الآن عن مجموعة من الأفكار التي تبنى حول الآخر، وعن تبني موقف منه يكون في الغالب نِتاجا لأحكام مسبقة سلبية تكرس هيمنة الذات وتفوقها.

وتسعفنا التحديدات القاموسية في تعميق إدراكنا للدلالات العميقة لكلمة صورة؛ ففي القاموس العربي "تصوّرت الشيء: توهمت صورته (...) والتصاوير: التماثيل..."( )، و"الصورة: الشكل والتمثال المجسّم (...) وصورة الشيء خياله في الذهن أو العقل"( ). وأما في القاموس الفرنسي، فالصورة قد تكون تمثيلا بصريا لموضوع حقيقي، وقد تكون تمثيلا ذهنيا لإحساس أو انطباع داخلي، في غياب الموضوع الذي أثاره.( )

لو استثنينا الصورة الحقيقية بما هي تمثيل بصري/ أيقوني لموضوع ما، فإن الصورة تتسم تبعا لهذه التحديدات بسمتين بارزتين: الأولى هي التوهم والتخيّل؛ وبالتالي مخالفة الواقع، والثانية هي استحضار الغائب ونقله إلى دائرة الحضور؛ سواء كان هذا النقل أمينا مطابقا للواقع أو متحيّزا للذات على حساب الآخر.

ومن الناحية الصورولوجية، الصورة مجموعة من الأفكار والتصورات حول الآخر من منظور التجربة الذاتية؛ وهذا لا يعني أنها تقدم تصورات حول الآخر فقط، بل "إنها تنسج [أحكاما] حول الذات"( )؛ ومن هنا انطواؤها على ظاهر يمثل الـ "الهُمْ" وباطن يجسد الموقف من الـ "نحن". وعلى هذا الأساس، تقيم الصورة وشائج حميمية مع التجربة الوجدانية والشعورية لِمُنتجها؛ فتكون بالتالي "مزيجا من الموضوعية والذاتية"( )؛ وهذا يحيلنا بدوره إلى أن الصورة لا تحمل فقط انطباعات الذات المنتجة لها، بل تدخل فيها مكونات التجربة الثقافية الجماعية التي تؤطر إنتاجها؛ الشيء الذي يبرر قوة ترسخها في المتخيّل الجمعي لشعب ما.

وبالنظر إلى التموقع الزمني للصورة، فعادة ما يميّز الدارسون فيها بين نوعين: صورة قَبْلية مسبقة تصوغها الذات حول الآخر انطلاقا مما يصلها من أخبار حوله - دون التأكد من صدقيتها - وأيضا من خلال مقومات الإطار المرجعي الذي يحكم الذات ويوجه أنماط تفكيرها وفِعْلها؛ وصورة بَعْدية من المفروض أن تكون معدّلة بعد الاتصال المباشر بالآخر والتعايش معه والتعرّف عليه عن قرب. ومن منطلق صعوبة التحرر من أفكارنا وأحكامنا القَبْلية، تأتي الصور حول الآخر في غالب الأحيان منافية للواقعة؛ بل مشوَّهة له.

وهكذا، تغدو الصورة وسيلة لصياغة تصورات مختلفة حول الآخر؛ باعتماد

إستراتيجيات مختلفة. وتبعا لهذا، يمكن أن نميز في الصورة بين نوعين: صورة ميثية، وأخرى مُقولبة.

أ.الصورة الميثية:L'Image mythique

من المعلوم أننا نترجم عادة كلمة Mythe بالأسطورة، إلا أن الدرس الصورولوجي ميّز بين الأسطورة التي تكتب بميم مكبّرة (Majuscule)، والميث mytheالذي يكتب بميم مصغّرة (Minuscule). فالأسطورة تهتم بتمثيل الشخصيات الرمزية المتخيّلة كأسطورة سيزيف وبروموثيوس... أما الميث فيركز على شخوص الواقع كميث هتلر وميث العربي وميث المسلم...( )

والميث بصفة عامة بناء إيديولوجي متحيّز تصوغه الذات حول الآخر، يقوم على إستراتيجيتي التحريف والتشويه؛ إما بتدنيس المقدس، أو تقديس المدنس، أو تحقير المعظم، أو تعظيم المحتقر، أو التضخيم والتهويل، أو التحجيم... لذلك تثير مثل هذه الصور دهشة الآخر واستغرابه، حتى إنه يقف عاجزا عن استيعابها.

ويتصف الميث بصفات تميّزه، أوجزها هنري باجوHenri Pageaux في:
"1. الميث معرفة وسلطة؛
2.الميث حكاية جماعة؛
3.الميث حكاية أخلاقية تنزع نحو إعطاء انسجام معيّن للجماعة المنتجة له، والتي يتوجّه إليها هذا الميث."( )

فهو حكاية تروم تحقيق هدف مزدوج: من جهة المحافظة على انسجام الذات ومقوماتها من خلال تدعيمها وترسيخها بوصفها عنوانا للهوية، ومن جهة ثانية بث الفوضى في مقومات شخصية الآخر بهدف قلبها رأسا على عقب. إن الميث خطاب معرفي سلطوي؛ غير أنه ذو سلطة معرفية زائفة.

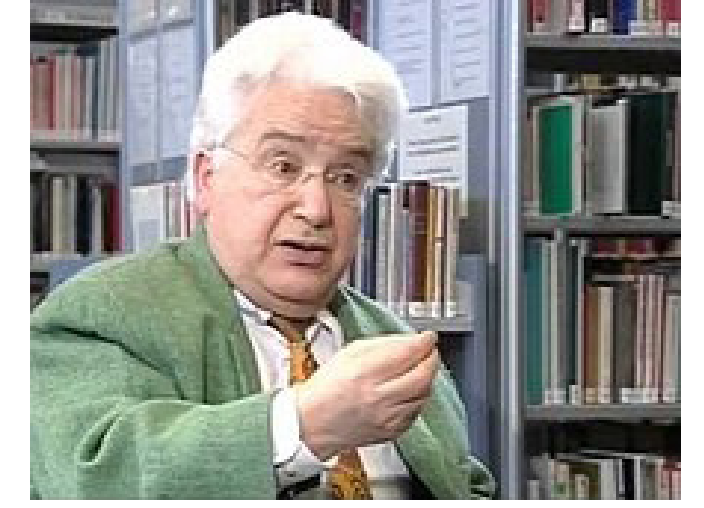
ومتى ما تصلّب الميث وترسّخ في المتخيّل الجمعي لشعب ما إلى درجة أن التخلّص منه يصبح صعبا، فإنه يتحوّل إلى نوع من القوالب النمطية، أو ما أسميناه بالصور المقولبة.

ب.الصورة المقولبة:L'Image Stéréotypée

الصور المقولبة (وتسمى أيضا النماذج أو القوالب النمطية أو المنمّطة) ترتبط إيتيمولوجيا بمعنيَيْ الصلابة stéréo والطبع typos. ومن بين تعريفاتها نذكر:

•تعريف ليبمان Lippman: هي "تلك الصور الموجودة في أذهاننا، المتوسطة بين الواقع وإدراكنا له والمسببة لنوع من التصنيف الاختزالي"( )؛
•تعريف إينسكو Insko وشبلير Schopler: هي "معتقدات ثقافية يتقاسمها الأفراد، مما يجعل منها ظاهرة سيكو-اجتماعية تجمع لنا طريقة في التعرّف على ما هو اجتماعي"( )؛
•تعريف أليكس ميتشيلي Alex Mucchielli: هي "صور إجمالية جاهزة صاغها جو ثقافي، تهم مختلف الفئات الاجتماعية لثقافتنا"( )؛
•تعريف د. عبد النبي ذاكر: هي "استنساخ للجاهز والجامد والتكراري وللمعنى الوحيد"( )

لا يمكن للصورة المقولبة أن تنفصل عن الوعي الجمعي لشعب معين؛ بحيث تتم صياغتها بغية ترسيخ صورة معينة ليس فقط لدى منتجها، بل حتى لدى المعني بالأمر؛ فلا يكفي مثلا أن نروج لصورة معينة حول الإسلام داخل الولايات المتحدة

ـ صد.سعيد علوش
ـ د. محمد اركون

الأمريكية، بل لا بد أن نقنع بها المسلمين في حد ذاتهم أيضا؛ ومن هنا خطورة هذا النوع من الصور. وتنطلق الصور المقولبة من الواقع لاختيار حيثية منه تشحن بمعطيات يتنازعها الواقعي والمتخيّل، الصدق والكذب، في أفق تنميطها وتجميدها؛ حتى إننا بمجرّد ما نذكر تلك الحيثية المقولبة تتبادر إلى أذهاننا مباشرة صورتها المقولبة.

4. الآخر:L'Autre

الآخر لغة "أحد الشيئين"( ) بحيث "يكونان من جنس واحد"( )، وهو "بمعنى قولك غير"( ). كما أنه "المختلف... وغير الذات، غير أنه ضروري لوجودها"( ).
ومن الناحية الاصطلاحية، الآخر هو "مثيل أو نقيض الذات"( )؛ قد يكون مثيلا لها في الهوية أو الجنسية أو الدين أو العرق... وقد يكون نقيضا لها في كل ذلك أو بعضه.
ويحتمل هذا المفهوم معنى الإقصاء والاستبعاد؛ فعندما نقول "آخر" نقصد كل ما لا ينتمي إلى الذات وخصوصياتها. بيد أن هذا لا يعني انعدام أهميته بالنسبة إلى الذات، بل هو شرط ضروري وأساسي في معرفتها وتكوين ماهيتها، فـ "بالمقارنة مع ذلك الشخص أو المجموعة أستطيع (...) تحديد اختلافي (...) عنها، وينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر وإعلاء قيمة الذات أو الهوية"( ). وينبّه د. محمد عابد الجابري إلى أن الآخر "طرف غير ثابت فهو متغيّر تبعا للحدود التي تضعها الأنا لنفسها (...) فالآخر هو مَن تقوم بينه وبين الأنا علاقة من نوع التنافس والتدافع والتنافر"( )، لأسباب يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي. ويستشهد الجابري بـ باسكال الذي قدّم تعريفا شديد الأهمية للأنا/ الذات؛ حيث يقول: "للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث إنه يجعل من نفسه مركزا لكل شيء، وهو من جهة أخرى مُضايق للآخرين من حيث إنه يريد استعبادهم"( )؛ وهذا لعمري أفضل تعبير عن رؤية كل من الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا لعلاقتهما بالإسلام والمسلمين وموقفهما منهما على سبيل التمثيل لا الحصر.
ويبدو أن "الصدمة الاستعمارية"( ) هي التي نقلت الآخر في الثقافة العربية الإسلامية من دائرة المتعدد (أوروبا المسيحية، اليهودية الصهيونية، المستعمر الأوروبي...) إلى توحيده في مسمى واحد هو الغرب.
وعلى العموم، تحاول الصورولوجيا أن تقدم مجموعة من الآليات المدعومة بجهاز مفاهيمي مُحْكم بغرض دراسة صورة الآخر من خلال كتاباته – الإبداعية وغير الإبداعية – وتشكيل مواقف حولها، تتباين تبعا لدرجة ارتباطها بالواقع والمتخيل، دون أن نغفل أن كل صورة حول الآخر إنما تبطن صورة ما حول الذات المنتجة لها.

مصادر البحث

أولا: باللغة العربية:

1.القواميس اللغوية:
أ-ابن منظور الإفريقي، لسان العرب (المجلدات:1، و5، و8، و14)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
ب-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (الجزء الأول)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إستانبول، تركيا، ط2.
2.الكتب:
أ-أنقار محمد، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ط1، 1994.
ب-حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة: دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس 2009.
ج-حليفي شعيب، الرحلة في الأدب العربي، دار القرويين، الدار البيضاء، ط2، أبريل 2003.
د- ذاكر عبد النبي:
•صورة أمريكا في متخيّل الرحالين العرب: محمولاتها واحتمالاتها، منشورات الزمن، الكتاب 31، الدار البيضاء، 2001.
•الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، 1997.
ه- علوش سعيد:
•معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريسس، 1985.
•مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان/ سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
و- محمد عابد الجابري:
•الأنا والآخر: العلم والسياسة والفلسفة، مواقف إضاءات وشهادات، الكتاب 26، ط1، أبريل 2004.
•مفهوم الأنا والآخر، مواقف إضاءات وشهادات، الكتاب 57، ط1، نوفمبر 2006.
ز- ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
3.الدراسات:
أ-الموضوعة باللغة العربية:
•أركون محمد، الإسلام عالم وسياسة، ترجمة: هاشم صالح، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 47، 1987.
•خلود السباعي، الاتجاهات المتصلبة كنمط للعلاقة بالآخر (مقاربة سيكواجتماعية)، المناهل، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، شتنبر 2002.
•الغانمي سعيد، المتخيَّل والتمثيل الثقافي للآخر، قراءة في كتاب "تمثيلات الآخر، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة البحرين، عدد 12، صيف 2006.
•غنيمي هلال، التمثل وفهم النص، ضمن النص الأدبي بين الواقعي والمتخيَّل، جماعة من الباحثين، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2003.
•موميد نبيل، إشكالات ديداكتيك اللغة العربية للناطقين بغيرها (مداخل ومنطلقات)، مجلة البيان الكويتية، العدد 593، ديسمبر 2019.
ب-المُعرَّبة:
•**جان – مارك** مورا، الصورولوجيا الأدبية: محاولة ضبط تاريخية ونقدية، ترجمة وتقديم: عبد النبي ذاكر، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب
ثانيا: باللغة الفرنسية:
- Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert, (Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette .Rey-Debove et Alain Ray), Paris, 2001
- .Alex Mucchielli, L'identité, P.U.F (Que sais-je?), n° 2288, 1986, p: 17
- Comlan Zephirin Tossa, "Théorie des Schèmes et acquisition d'une langue troisième en Afri- .que", in langues et linguistique, N°7, 2001

موريس بلانشو

نظرة أورفيوس

(الفضاء الأدبي)



ترجمة: عزيز توما
سوريا

عندما يهبطُ أورفيوس إلى [العالم السفلي] لملاقاة أوريديس، يغدو الفن قوة ينفتحُ الليل من خلاله؛ يرحبُ به، ويصبحٌ على علاقة حميمية معهُ، يكونُ على تفاهم واتفاق معه منذ الليل الأول. لقد هبط أورفيوس لأجل أوريديس إلى العالم السفلي، بينما كانت أوريديس، بالنسبة له، أقصى ما يمكن أن يصل إليه الفن، فهي، تحت اسم يخفيها وتحت غطاء يغطيها، النقطة الغامضة للغاية حيث يتحول الفن والرغبة والموت رقةً وحناناً. إنها اللحظة التي يقترب فيها جوهر الليل كالليل الآخر. بيد أنَ ((هذه النقطة)) لا يقوم عملُ أورفيوس على ضمان مقاربتها من خلال النزول إلى الأعماق، بل يقومُ على إعادتها إلى النهار وإعطائها، في ضوء النهار، الشكل والصورة والواقع. يمكن لأورفيوس أنْ يفعل أي شيء ما عدا النظر إلى هذه ((النقطة)) المواجهة، ما عدا النظر إلى منتصف الليل في الليل. يمكنه النزول نحوها، يمكنه، بقوة أيضاً، أن يجذبها إليه، ومع نفسه نحو الأعلى، ولكن بعد حرف اتجاهها. هذا الانحراف هو الطريقة الوحيدة للاقتراب منها: هذا هو معنى الاختفاء الذي يتكشف في الليل. لكنَ أورفيوس، في حركةِ رحيلهِ، ينسى العمل الفني الذي يجب أن ينجزه، وينساه بالضرورة، لأن الهدف النهائي لحركته، ليس وجود العمل، إنما شخصٌ ما يقف أمام هذه ((النقطة))، ويضبط الجوهر، هناك حيث يظهر هذا الجوهر، حيث يكون الجوهر أصلياً ومظهراً من حيث الجوهر: في قلب الليل.
تقول الأسطورة اليونانية: لا يمكن للمرء أن يقوم بعملٍ ما إلا إذا كانت الخبرة المفرطة في العمق - وهي تجربة يدرك الإغريق أنها ضرورية للعمل، تجربة يتم فيها وضع العمل تحت طائلة إفراطه - لم تتم مقاضاتها من قبلها ذاتها. فالعمق لا يكشف عن نفسه مباشرة، بل فقط من خلال إخفاء نفسهِ في العمل. أمرٌ كهذا جواب أساسي وحتمي. لكن الأسطورة لا توضح مصير أورفيوس وهو أيضًا لا يخضعُ لهذا القانون الأخير - وبالتأكيد، حين يلتفتُ أورفيوس نحو أوريديس، يدمرُ العمل، والعمل يُفسد بدوره، ويجري التراجع عن العملِ على الفور، وتعود أوريديس إلى الظلمة، ويكشف جوهر الليل عن نفسه على أنه غير أصلي، تحت انظارها. هكذا يخونُ أورفيوس العمل، كذلك يخون أوريديس والليل.
لكن عدم الالتفات إلى أوريديس، لن يكون الأمرُ أقل من الخيانة، وأقل إخلاصاً لقوة حركته [حركة أورفيوس] بلا قياس وبلا حيطة، والتي لا تريد أوريديس في حقيقتها النهارية ومتعتها اليومية، بل تريدها في عتمتها الليلية، في بعدها، في جسدها المغلق ووجهها الراسخ، تريدُ رؤيتها لا عندما تكون مرئية، ولكن عندما تكونُ غير مرئية، إنما ليست كحميمية حياة مألوفة واعتيادية، إنما مثل الغرابة التي تقصي كل حميمية، ليس لجعلها حية، بل لجعلها تكون حية في ملء موتها.
بسبب ذلك فقط جاء ليبحث في عالم الظلمات. لقد جاء ليضحي بكل مجدِ عملهِ وكل قوة فنه والرغبة الشديدة في حياة سعيدة تحت ضوء النهارِ الجميل، لأجل هذا الشاغل الوحيد: هو النظرُ ما يخفيه الليل في الليل، الليل الآخر، الإخفاء الذي يُظهر. لكن بالنسبة للنهار، فإن الهبوط إلى العوالم السفلية جورٌ بالفعل، كذلك التحرك نحو الأعماق العبثية [الباطلة]. بذا لا مفر من أن يتجاهل أورفيوس القانون الذي يمنعه من أنْ ((يستدير)) [إلى الوراء]، لأنهُ انتهكهُ من خطواتهِ الأولى باتجاه الظلمات. في الواقع تجعلنا هذه الملاحظة نشعر أن أورفيوس لم يتوقف عن الاستدارة نحو أوريديس، لأنها كانت غير مرئية. لقد لمسها سليمة في غيابها المعتم، في هذا الحضور

المحجوب الذي لمْ يخفِ غيابها، والذي كان حضوراً لغيابها اللانهائي. لو لم ينظر إليها، لما جذبها، ولا شك أنها ليست هناك، لكنه هو نفسهُ، في هذه النظرة، غائبٌ، إنه ليس أقل موتاً من موتها، ليس موت هذا الموت الهادئ للعالم الذي هو الراحة، الصمت والنهاية، ولكن هذا الموت الآخر الذي مات بلا نهاية، هو اختبارٌ لغياب النهاية.
اليوم، حين يجري الحكم على أعمال أورفيوس، سيجري معاتبته بسبب فقدان صبره. يبدو أنَ خطأ أورفيوس اليتيم يقومُ على الرغبة التي دفعته إلى رؤية أوريديس وامتلاكها، قدره الوحيد هو في العزف لها، حيث لا مكان لأورفيوس إلا في العزف والغناء، ولم يكن بالإمكان الاتصال بها إلا بالغناء، وليس لديه حياة ولا حقيقة إلا بعد القصيدة ومن خلالها، وأوريديس لا تمثل شيئا آخر سوى هذه التبعية السحرية التي تجعلُ منه، خارج الغناء، ظلاً ولا تجعلهُ حراً، حياً وسيداً إلا وفق فضاء المقياس الأورفيوسي. نعم، هذا صحيح: في غضونِ الغناء فقط، يتمتعُ أورفيوس بسلطة على أوريديس Eurydice، ولكن، في الغناء أيضاً، ضاعت أوريديس بالفعل، وحتى أورفيوس نفسه يظل أورفيوس المشتت، ((الميت الأبدي)) الذي بات رمزاً لسحر الغناء منذ الآن. هكذا فإنه يفقدُ أوريديس، لأنه يرغبها من وراء الحدود المقاسة بالغناء، يفقدُ نفسه، لكن هذه الرغبة ضرورية للغناء بحضور كل من أوريديس وأورفيوس، كما هو ضروري في العمل الفني كاختبارٍ للخراب الأبدي.
[بالطبع] أورفيوس مذنبٌ في [موضوع] نفاد الصبر. خطأه هو أن يرغب في استنفاد اللامتناهي، ووضع حدٍ لما لا نهاية له، وليس لدعم حركة خطيئةٍ أبدية. إن نفاذ الصبر هو خطأ من يريدُ الفرار من غياب الوقت، والصبر هو المكر الذي يسعى إلى الهيمنة على غياب الزمن، جاعلا منه زمناً آخر، جرى قياسه بشكل مختلف. بيد أن الصبر الحقيقي لا يستبعد نفاذ الصبر، لكن الصبر لا يستبعد نفاذ الصبر، إنه ألفته، إنه نفاذ الصبر الذي يعاني ويكابد بلا نهاية. وبالتالي فإنَ نفاد صبر أورفيوس هو أيضًا حركة عادلة: إذ فيه يبدأ ما يغدو شغفهُ الخاص، صبرهُ العظيم وإقامته اللانهائية في الموت.

الإلهام.
إذا كان العالم يحكمُ على أورفيوس، فإن العمل الفني لا يحكمُ عليه، ولا يكشفُ أخطاءه، لأنَ العمل لا يقول شيئاً. وكل شيء يحدثُ كما لو كان أورفيوس لمْ يكنْ قد خضع لمقتضيات العمل العميقة عبر طاعة القانون والنظر إلى أوريديس، كما لو أنهُ، من خلال هذه الحركة الملهمة، قد انتزع بالفعل الظل المظلم من الجحيم، كان، دون علمٍ منه، أعادهُ إلى نهارِ العملِ العظيم.
إن رؤية أوريديس، بمعزل عن القلق بشأن الغناء، وهي في [حالة] من نفاد الصبر وعدم التبصر في الرغبة التي تغفلُ القانون، أمرٌ هو الإلهام ذاتهُ. فهل الإلهام يحولُ جمالَ الليل إلى لاواقعية الفراغ، ويجعلُ من أوريديس ظلاً ومن أورفيوس الموت اللانهائي؟ هل الإلهام يكون، إذاً، هذه الحركة الإشكالية حيث يصبحُ جوهر الليل لا أصلياً، والألفة المرحبة لليل الأول، الفخ الغادر لليلِ الآخر؟ إنَ عبر الإلهام، لا نشعر إلا بالفشل فقط، ونعترف فقط بالعنف المضلل.
إنَ النظرة الملهمة والمذهلة تحكمُ على أورفيوس أنْ يفقُدَ كل شيء، ليس فقط

ذاتهُ، ليس فقط جدية النهار، بل جوهر الليل: أمرٌ كهذا مؤكدٌ للغاية. الإلهامُ يروي دمار أورفيوس ويقين دماره، فهو لا يوعدُ، بالمقابل، نجاح عمله، ولا يؤكد فوزاً مثالياً في عمل أورفيوس ولا بقاء أوريديس. العملُ، عن طريق الإلهام، ليس أقل عرضة للخطر من التهديد الذي يواجههُ أورفيوس. إنه يبلغ، في هذه اللحظة، حده الأقصى من اللايقين. لهذا السبب، غالباً ما يقاوم بشدة ما يلهمهُ. وللسبب ذاته، يحمي الإلهامُ نفسهُ، قائلاً لأورفيوس: لن تحتفظ بي إلا إذا توقفت عن النظر إليها. بيد أنَ هذه الحركة المحظورة هي بالضبط ما يجبُ على أورفيوس إنجازه من أجل نقل العمل إلى ما هو أبعد مما يضمنهُ، وما لا يمكنهُ إنجازهُ إلا من خلال نسيان العمل، وفق دافع الشهوة التي تنبثقُ إليه من الليل، والتي ترتبط بـ الليل أصلاً. بهذه النظرة، يضيعُ العملُ. تلك هي اللحظة الوحيدة التي يضيعُ العمل فيها بشكلٍ مطلق، ثمة شيء أكثر أهمية من العمل، أكثر خلواً من الأهمية ذاتها، يٌعلنُ عن نفسه ويؤكد نفسه. العملُ هو كل شيء بالنسبة لأورفيوس، باستثناء هذه النظرة الشهوانية حيث يتيهُ العملُ فيها ويضيع، ففي هذه النظرة فقط يمكنهُ أن يتفوق على نفسه ويتحدُ مع أصله ويخوضُ الاستحالة.

إنَ نظرة أورفيوس هي الهبة النهائية للعمل، هبة إما أن يرفضها، أو يضحي بها من خلال الذهاب، من خلال الحركة المفرطة للرغبة، نحو الأصل، حيثما يتجهُ، على حدِ علمه، نحو العمل ثانية، نحو أصل العمل. فكلُ شيء يغرق إذن، بالنسبة لأورفيوس، في يقين الفشل، حيث لا يبقى بالمقابل إلا لا يقين العمل، هل لأن العمل يظل أبدياً؟ أمام أضمن تحفة إذ يتألقُ وميض البداية وقرارها، يُصادف أننا نكون أيضاً أمام ما يُخمد، أمام عملٍ غير مرئي بصورة مباغتة، لمْ يعُدْ هنا، ولم يكن هنا أبداً. هذا الكسوف المباغتُ هو ذكرى بعيدة لنظرة أورفيوس، إنه العودة النوستالجية (الحنينية) إلى لايقين الأصل.

الهبة والتضحية

إذا كان علينا الإصرار على أن هذه اللحظة تتمثلُ في الإلهام، فعلينا أنْ نقول: إنها تربطُ الإلهام بالشهوة. فهي تقدم، في رعاية العمل، حركة تتمثلُ في عدم الاكتراث حيث تجري التضحية بالعمل، وتحطيم آخر قانون للعمل، وتخوين العمل لصالح أوريديس، لصالح الظل، هو ظلها.

يمثلُ عدم الاكتراث حركةُ التضحية، التضحية التي لا يمكن إلا أن تكون سوى لامبالاة، سطحية، إذْ ربما تكون الخطأ ذاتهُ، وربما يجري تكفيرها فوراً مثل الخطأ نفسه، لكنها تتسم بالخفة واللامبالاة، البراءة من حيث الجوهر. التضحية بدون مراسم، هي المقدسُ ذاته، الليلُ في أعماقه الذي لا يمكن اختراقه، لا يمكن أن يكون غير أساسي، من خلال النظرة اللامبالية التي ليست حتى تدنيساً للمقدسات، والتي ليس لها ثقلٌ ولا جسامة فعلٍ مدنس، فعل لا يمكن أن يكون دنساً، لكنه لا يرقى إلى هذه التصنيفات.

الليلُ الأصلي الذي يتبعُ أورفيوس - قبل النظرة اللامبالية – هو الليلُ المقدس الذي يتمسكُ به في افتتان الغناء، والذي يجري الحفاظ عليه بعد ذلك ضمن حدود الغناء وفضائه، هو بالتأكيد أكثر ثراءً، وأكثر جاذبية ووقاراً، من العبث الفارغ الذي يتمثله بعد النظرة.

الليلُ المقدس يحيطُ بأوريديس، يحجزُ في الغناء ما يتجاوز الغناء. لكن الليل ذاته محاصرٌ، مقيدٌ، إنه الليل التالي، الليلُ المقدس الذي تهيمن عليه قوة الطقوس، كلمةٌ تشيرُ إلى النظام، الاستقامة، الحق، إلى طريق تاو[1] Tao ومحور دهارما[2] Dharma. إنَ نظرة أورفيوس تحررُ، تكسرُ الحدود، تحطمُ القانون الذي يحتوي على الجوهر، ويتمسك به. هي اللحظة القصوى للحرية، اللحظة التي يحررُ فيها نفسهُ من نفسه، والأهم من ذلك، يحررُ العمل من قلقه، ويحررُ المقدس الموجود في العمل، ويعيدُ المقدس إلى ذاته، إلى حرية جوهره، إلى جوهره الحر (الإلهام، لهذا، هو الهبة بامتياز). في هذا القرار يجري الاقتراب من الأصل بقوة النظرة التي تحررُ جوهر الليل، وتزيلُ القلق، تقطع المثابر باكتشافه: إنها لحظة طافحة بالرغبة، بعدم الاكتراث والسلطة.

الإلهامُ، وفق نظرة أورفيوس، مرتبطٌ بالشهوة. والرغبة مرتبطة بعدم الاكتراث عبر نفاذ الصبر. من لا ينفذ صبره لن يصاب أبدًا بعدم الاكتراث، في تلك اللحظة التي يتحدُ فيها الهمُ بشفافيته؛ ولكن من يحافظ على نفاذ صبره لن يكون قادراً على نظرة أورفيوس اللامبالية الضعيفة. هذا هو السببُ في أنَ نفاذ الصبر يجب أن يكون قلب الصبر العميق، البريق النقي الذي يجعلُ الانتظار اللامتناهي، الصمت وذخيرة الصبر ينبثق من داخله، ليس فقط كشرارة يشعلها التوتر العالي، ولكن مثل النقطة المضيئة التي أفلتت من هذا الانتظار، من هذه الصدفة السعيدة لعدم الاكتراث.

القفزة.

الكتابةُ تبدأ مع نظرة أورفيوس، وهذه النظرة هي حركة الرغبة التي تحطم القدر وقلق الغناء ، و في هذا القرار الملهم والمهمل، تُبلغ الأصل، تكرسُ الغناء. لكن لأجل الوصول إلى هذه اللحظة، احتاج أورفيوس إلى قوة وسحر الفن. المقصودُ هنا، أننا لا نكتبُ إلا إذا بلغنا هذه اللحظة التي لا نستطيع مع ذلك الوصول إليها إلا في الفضاء المفتوح من خلال حركة الكتابة. ومن أجل الكتابة، لا بُدَ من الكتابة بالفعل. في هذا التناقض يمكُثُ جوهرُ الكتابة، كما تمكث صعوبة التجربة وقفزة الإلهام.

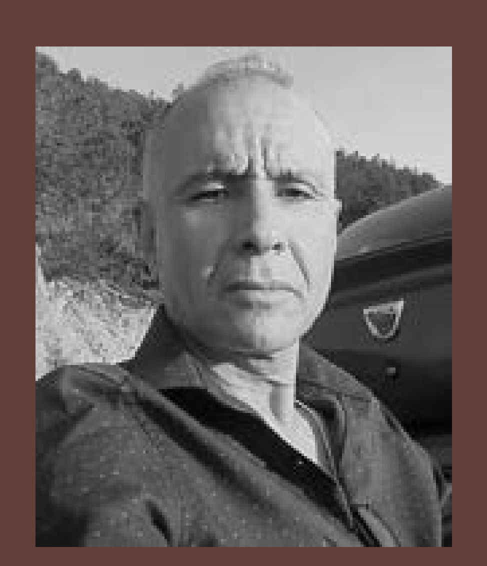
هوامش

-1 طاو أو تاو، هو النظام الطبيعي للكون، الذي يجب على حدس الفرد أن يميز شخصيته لتحقيق إمكانات الحكمة الفردية، كما تم تصورها في سياق فلسفة شرق آسيا، أو ديانات شرق آسيا، أو أي فلسفة أو دين آخر يتوافق مع هذا المبدأ. م

ـ 2 دهارما، دارما، مصطلح يشير إلى الترتيب الخفي أو ما يدعى Rta في الطبيعة والحياة الإنسانية وسلوك المخلوقات والحياة التي تسير وفقا لهذا النظام والترتيب. المصطلح هو أساسا ما يدعى بالديانات الدارمية، أخلاقيا تعني الدهارما الطريقة الصحيحة في العيش أو التواصل الصحيح خصوصا ضمن مفهوم ديني وروحاني.م

هيدجر وهولدرلين

و السر وراء استدعائه لشعره



حسن أوزال
المغرب

يحاول الفيلسوف الفرنسي "جان بوفري " في رده عن الداعي الذي جعل هيدجر يتساءل حول الشعر ،أن يبرر هذا الاهتمام بإرجاعه الى مجال مخصوص هو مجال الجماليات باعتبار أن الاستيتيقا هي تلك النظرة التي تنظر بها الميتافيزيقا للجميل مادام أن الوجود مرادف اغريقيا للجمال. هذا علما أن هيدجر من خلال تأويله للشعر لا يبغي أبدا تجديد علم الجمال اكثر ما كان يسعى إلى إثبات مدى ذاتية علاقة الإنسان بالجميل فحسب . ومع كل ذلك يبدو لي هذا الرد مجانبا للصواب لأكثر من سبب .أولا لأننا اذا استحضرنا مثلا أول درس خصصه فيلسوف "الكينونة و الزمان" لهولدرلين في شتاء 1934-1935 سنكتشف أن هذا الدرس هو الأكثر تطرفا من بين كل دروسه من حيث نزعته النازية.ثانيا لأن اختياره لهولدرلين لم يكن بالمناسبة اختيارا أصيلا و لا نتاج صدفة؛ذلك أن هولدرلين سرعان ما شرع يحل محل غوته كشاعر الالمان منذ صدور كتاب " نوربيرت فون هيلينغرات" Norbert von Hellingrath بعنوان:" هولدرلين " و ظهور المحاضرتين اللتين ألقاهما هذا الأخير بعد مماته.و توضيحا لهذا الأمر لابد لنا من الإشارة إلى مسألة في غاية الأهمية مؤداها أن "هيلينغرات" بقدرما كان يعتبر أن الالمان هم شعب هولدرلين بامتياز ، بقدرما ظل يقيم علاقة وثيقة بين موقفه هذا و تيمة ألمانيا السرية.وهي التيمة عينها التي وردت في محاضرة هيدجر يوم 30نونبر 1934 قبل أن يختتم حديثه حينها بالكلام عن هولدرلين .لكن ما لا ينبغي لنا إغفاله هنا، هو أن تمجيد هولدرلين و المانيا السرية، تمجيد مألوف منذ "ستيفان جورج"Stefan George و حلقته؛ كما لا ينبغي لنا أن ننسى كذلك" ماكس كومريل"Max Kommerell أحد أعضاء هذه الحلقة و الذي لم يكن فحسب صديقا و مراسلا لهيدجر بل هو أيضا صاحب الكتاب الصادر عام 1928 بعنوان:" الشاعر باعتباره فهررا". فضلا عن ذلك يلزمنا أن نستحضر أيضا "كورت هيلدبراند" Kurt Hildebrandt الذي أصدر عام 1939 مؤلفا بعنوان :"هولدرلين :الفلسفة و الشعر " و شارك الى جانب هيدجر في كتاب نازي جماعي عام 1943 احتفاء بالذكرى المئوية لوفاة هولدرلين.بعد هذا التأطير التاريخي الضروري لا بد لنا أن نشير من ناحية أخرى إلى أن هيدجر ،هو من سيمضي بعيدا أكثر من هيلينغرات منتقدا لأطروحته، بالرغم من تكريمه له باعتباره مناضلا لقي حتفه ب" فيردان" عبر إهداء خصَّه به في محاضرته بروما سنة 1936 بعنوان:" هولدرلين و ماهية الشعر".أما مؤاخذة هيدجر لهذا الأخير فهي مؤاخذة تعود بالاساس الى سعي هيدجر لإسقاط النزعة المسيحية عن هولدرلين خلافا لهيلينغرات، مثلما أزاح عنه جانبا، كل إحالاته لروسو خاصة فيما يتعلق منها بتأويله للبيت التاسع من قصيدة الراين.هاهنا يصرح هيدجر انطلاقا من ملاحظته الأولى، وصولا الى مقدمة الدرس، على أن العمل الشعري الخاص بهولدرلين عمل مافتئ يُعلِن بالنسبة للألمان عن" بداية تاريخ جديد" le commencement d'une autre histoire.تاريخ معه فحسب" يبدأ الكفاح من أجل الحسم في قضية قدوم الاله أو هروبه"(GA39,1).لعل حضور تيمة " البداية الأخرى" l'autre commencement في هذا الدرس من عام 1934-1935 و تواترها في ما سيلي من دروس و كذا في كتابات مابعد الوفاة ،هو ما يؤكد بالملموس على أن "البداية الاخرى" تعبير لم يستعن به هيدجر في فترة مابعد الحرب ،تمهيدا لبديل يستعيض به عن الحزب النازي كما يزعم مريدوه، بل هو تعبير وظفه خلافا لذلك تشبثا منه بهذه الحركة وذلك تغريرا بالشعب الألماني برمته.ذلك ما سنعمل

على توضيحه مستأنسين بتأويل هيدجر لقصيدتي هولدرلين بعنوان "جرمانيا و الراين "،حيث يجري النظر الى الشاعر من حيث كونه من يؤسس لوجود الشعب :" فالشعراء هم من يبشروننا عبر قصائدهم بميلاد مستقبلي، لشعب ما، على مر التاريخ"(GA39,146).أما هذا التاريخ ،فسيظل تاريخا فريدا من نوعه، يخص شعبا بعينه باعتباره هنا شعب هذا الشاعر بالذات "الذي هو هولدرلين بلحمه ودمه، الممثل-الرمز "لتاريخ ألمانيا "(GA39,288) .هكذا نرى كيف يرجع صدى سؤال النحن مرة أخرى في كل دروس هيدجر العائدة لسنوات 1933-1935 حيث يقصد بالنحن الشعب الألماني (GA39,56)بدءا و أخيرا.و ردا عن سؤال من نحن؟ لا يمكن للألمان أن يجيبوا الا اذا أدركوا ما يكون زمانهم من حيث هو زمان" شعب من بين شعوب عدة"(GA39,56).ذلك أن الشعب الألماني هو شعب الوسط الذي يحق له أن يحظى بامتياز أنطولوجي يرمي هيدجر الى تحقيقه سواء في درسه حول المانيا عندما يقر بالتماهي بين الوطن و الوجود على اعتبار "أن الوطن هو الوجود عينه"(GA39,121) أو في درسه حول قصيدة "الراين" حيث يصرح على" أن الوجود المنكشف يقبع في قلب حقيقة الشعب من خلال القصيدة المبرومة في الكلام"(GA39,173).لعل هذه المماهات بين الوجود و الوطن التي جاءت بعد مماهاته بين الوجود و الدولة في ندوة شتاء 1933-1934 الغير المنشورة بعد، هي ما يؤكد مرة أخرى على أن الأنطولوجي عند هيدجر مسكون جوهريا بالسياسي إن لم نضف بالأحرى أن الأنطولوجي مشمول كليا بالسياسي كما أسلفنا في مقال سابق .و بلغة ملغزة يلجأ هيدجر الى الإستعارة، ليضفي نوعا من المشروعية على مراميه ، فنجده يصف هولدرلين بشاعر الشعراء على اعتبار أنه شاعر ألمانيا الشبيه بهذا "الشيء المتواري عن الأنظار و الكامن" .قبل أن يضيف على أنه لما بقي كذلك ،عنّ عنه أن يغدو" قوة على مسار تاريخ شعبنا"(GA39,214) ، و كل دفع في هذا الاتجاه هو ضرب من ضروب السياسة بالمعنى الاكثر أصالة و الاكثر سموا.و من ثمة يبقى على عاتق هيدجر كمفكر و هذا هو الدور المنوط به ،أن يعمل جاهدا حتى يضحى شعر هولدرلين قوة مؤثرة في تاريخ الشعب الألماني، مستلهما العمل السياسي الذي يشرف عليه مؤسس الدولة بطبيعة الحال.هكذا يستعيد هيدجر بطريقته الخاصة منظور هتلر الثلاثي الاقطاب حيث يتحدث عن الشعر و الفكر و العمل السياسي .ثلاثية شكلت العمود الفقري لكتابه بعنوان" كفاحي" في تقاطعه مع محاضرة هيدجر السالفة الذكر ليوم 30نونبر 1934 المتزامنة مع درسه عن هولدرلين موضوع كلامنا .لكن ثمة اختلافا بَيّنا في توظيف كليهما لهذه الثلاثية بحيث أنه بقدرما يكتفي هتلر بجمع أبعادها في كنف شخص واحد هو ديتريش ايكار Dietrich Eckart بقدر ما يروم هيدجر من جهته وخلافا له، أن يبقي على التمييز بين الشخصيات الثلاثة ساعيا الى صياغة أسطورة هيكل بأبعاده الثلاثة الشعبية-القومية«Völkisch» : أسطورة يغدو فيها شاعر ألمانيا هو هولدرلين بينما مؤسس الدولة هو الفهرر بدون منازع، أما المفكر فسيرجأ أمر الحسم فيه إلى وقت مناسب حيث نلاحظ كيف سيكتفي هيدجر بدهاء كبير بذكر اسم نتشه الى جانب هولدرلين قبل أن يعزو لنفسه في اخر المطاف، مهمة المفكر الحقيقي الذي وحده يستطيع وصل الشاعر برجل الدولة.

جورجيو آغمبن

نهاية القصيدة



ترجمة: خالد حسين
سوريا - سويسرا

توطئة:

هذا النَّص المهم للفيلسوف الإيطالي المعاصر جورجيو آغمبن بحديثٍ عن مفهوم "النهاية أو الخاتمة أو الإغلاق" في القصيدة الشّعرية. فالفيلسوف الإيطالي يعنونُ بحثه بتسميةٍ مزدوجةِ الدّلالة؛ فمن جهةٍ يومِىء العنوان إلى "النهاية"، نهاية الجنس الشعري وتلاشيه كما يحدث أن يختفي جنسٌ (أو أجناسٌ أدبيةٌ) من المشهد الثقافي أو ينزاح عن سلطته إلى هوامش المشهد مع الزمن بعد أن يستنفدَ طاقته وأساليبه على احتواء العالم لحساب جنس أو أجناس أكثر مرونةً وطاقةً على احتواء الظواهر الجديدة في سياقاتها السوسيو ـ ثقافية. ومن جهة أخرى يُقصد بهذا العنوان "نهاية القصيدة"، وهو الموضوع الذي تَتَغَيَّاه قراءةُ الفيلسوف، أي الخاتمة أو الإغلاق الفيزيائي للقصيدة بوضع حدٍّ أو تخمٍ لتدفُّق اللغة التي يتشكّلُ منها جسدُ القصيدةِ حيث تتحدّدُ الجغرافيا الخطية/ الغرافيكية النهائية لهذا الجسد في المكان الذي تُنقش فيه القصيدة.

فهل حقّاً يمكن الحديثُ عن نهايةٍ للقصيدة وفق المعنى الثاني للعنوان؟ أو هل حقاً تنغلقُ النهايةُ على ذاتها دون أيّ انزياح دلالي، الأمر الذي يجافي ماهية الشّعر ذاته من حيث طاقته الهائلة على اللاحسم أو على الفتك بأية "نهاية" مرتقبة؟ إن مفهوم "النهاية" لا يتمرّد عن مفهوم "البداية" من حيث إنّ كليهما لا يخرجان عن مفهوم التسوير أو الحدّ لكنَّ الحدود في الشّعر لا تنفكُّ تُفْترَعُ وتتمزّقَ بفعل اللامحدود والمجهول وضرباتِ أشباح الخارج. هكذا فالنّهاية تتبدّى كأنّها اللا- نهاية!

II: نصّ الدراسة( ):

إنَّ مشروعي، كما يمكنكم أن تروه مكثّفاً أمامكم في عنوان هذه المحاضرة، يتمثّل بتحديد عُرْفٍ شعريٍّ a poetic institution قد ظلَّ حتى الآن مجهولَ الهوية، [أقصد]: نهاية القصيدة.

وللقيام بهذا الأمر، سيتعيّنُ عليّ البدء بزعم يتجلّى لي بوضوح، ودون أن يكون تافهاً، ـ ألا وهو أنَّ الشّعر لا يكمنُ إلا في التوتر والاختلاف (ومن ثمَّ في التداخل الافتراضي أيضاً) بين الصّوت والمعنى، بين النّطاقين السّيميائي والدّلالي. وهذا يشير إلى أنّني سأسعى لتحسين بعض الجوانب التقنية لتحديد فاليري Valéry للشعر، وهو التعريف الذي يَرَاهُ جاكوبسون في مقالاته في الشّعرية: «القصيدة: تردُّدٌ طويلٌ بين الصَّوت والمعنى» (Le poème، hésitation prolongée entre le son et le sens). فما التردُّد، إن أزاحه المرءُ كلّياً من البعد النفسي؟

إنّ الوعي بأهمية التعارض بين التقطيع الوزني والتقطيع الدلالي قد قاد بعض العلماء إلى الإعلان عن الأطروحة (التي أشاركها)؛ حيث بموجبها؛ فإنَّ إمكانيةَ التضمين (المعاظلة) enjambment[2] تشكّل المعيارَ الوحيدَ للتّمييز بين الشّعر

والنثر. فما التضمين، إن لم يكن تعارضاً من حَدٍّ وزني لآخر تركيبي، تعارضاً من وقفةٍ عروضيةٍ لأُخرى دلالية؟ إنَّ «الشّعر» سوف يكونُ بعدئذٍ الاسم المعطى للخطاب الذي يشكّلُ فيه هذا التعارضُ إمكانيةً على الأقل تقريباً؛ وبذلك فـ«النثر» سيكون اسماً للخطاب الذي لا يمكن أن يحدث فيه هذا التعارض. ويظهر أنّ مؤلفي العصور الوسطى كانوا مدركين بصورة مثالية للمكانة المرموقة لهذا التعارض، حتى لو لم يكن الأمر كذلك إلى [زمن] نيكولو تيبينو Nicolò Tibino (في القرن الرابع عشر) حيث التعريف الشفاف الآتي للتضمين لم يكنْ قَدْ صِيْغَ بعدُ: «وفي الغالب ما يحدثُ أنْ تنتهي القافية، دونَ أن يكتمل معنى الجملة» (Multiocens enim accidit quod، finita consonantia، adhuc sensus orationis non est finitus).

تُسْهِمُ الأعرافُ الشّعرية كافةً في هذا الانفصال، هذا الانشقاق للصّوت والمعنى ـ القافية rhyme التي لا تقلُّ عن الوقفةِ العَرُوضيّةِ caesura. فما القافيةُ إن لم تكن انفصالاً بين حدث سيميائي (تكرار صوت) وحدث دلالي، وهو انفصال يُمَكّنُ العقلَ من أن يتوقّع مضاهاةً ذات مغزى حيث إنه يمكن أن يجد التجانس فحسب؟ يمثّل الشعر ذلكَ الكائنَ الذي يقيم في هذا الانشقاق؛ إنه كائن مجبول من جدران وأسوار murs et paliz، مثلما كتب برونيتو لاتيني[3] Brunetto Latini، أو من كونه مثيراً للتشوّق être de suspens، في عبارة مالارميه. والقصيدة كائنٌ حيٌّ تَسْتَنِدُ إلى إدراك الحدود والنهايات التي تعيّنُ ـ دون أنْ تتزامن بشكلٍ كامل، وعلى وجه التقريب في صراع متقطّع، مع الوحدات الرّنانة (أو الرسوم الغرافيكية) والوحدات الدلالية.

ويعي دانتي هذا الأمر بشكل كامل حينما، في لحظة الدفاع عن الكانزون canzone [شكل موسيقي/ وحدة نصية] عن طريق عناصره التأسيسية في De vulgari eloquentia (II, IX, 2–3)، يعارضُ الكانتيو cantio [أغنية، غناء، عزف] بوصفه وحدة معنى (sententia) مع الستانتيا stantiae بوصفها وحداتٍ عروضيةً بحتة: وهنا ينبغي أنْ تعلم أن هذه الكلمة [ستانزا، stanza/ وحدة شعرية] صِيْغَتْ فحسب بغرض مناقشة التقنية الشّعرية، بحيث إنّ الموضوع object الذي تَكَرَّسَ به فنُّ الكانزون بصورةٍ كاملةٍ يدعى مقطعاً stanza، أي مخزناً رحيباً أو إناءً للفَنِّ برمّتِهِ. ومثلما أنَّ الكانزون canzone هو حضن مادةِ ـ موضوعِهِ، هكذا فالمقطع الشِّعري stanza ينطوي على أسلوبه كاملاً؛ وينبغي على المقاطع الشّعرية الأخيرة stanzas من القصيدة ألا تتطلّع مطلقاً إلى إضافة أداة تقنية جديدة، ولكن عليها أن ترتدي بذواتها الزيَّ ذاته فحسب كما في المقطع الشّعري الأول. (التشديد لي).

وبناءً على ذلك يتصوّرُ دانتي أنَّ بنيةَ الكانزون canzone ترتكز على العلاقة بين وحدةٍ شموليةٍ، دلاليةٍ بصورةٍ أساسيةٍ («حضن المعنى الكامل») ووحداتٍ جزئيةٍ عروضيةٍ بصورةٍ أساسيةٍ («تنطوي على التقنية برمتها»).

وإحدى الآثار الأُولى المترتّبة عن هذا الوضع من القصيدة ـ أي في الانشقاق الأساسي بين الصوت والمعنى (بالتمييز عن طريق إمكانية التضمينenjambment) ـ تتمثّل بالأهمية الحاسمة لنهاية القصيدة. ويمكن حساب مقاطع البيت الشّعري ونبراته؛ وملاحظة الإسقاط الصائتي (الإدغام) synaloephae والوقفات العروضية caesuras فيه؛ كما يمكن تصنيف حالاته الشاذة وانتظاماته. لكن البيت الشّعريverse، في كل حالة، يشكّل الوحدة التي تعتزُّ على مبادئها الفردية فحسب principium individuationis في النهاية the end، إذ تُحدِّدُ ذاتَهَا فقط عند النقطة التي تنتهي

عندها. وقد اقترحتُ في مكان آخر أن كلمةversure(4)، من المصطلح اللاتيني الذي يشير إلى النقطة التي يتحوّل فيها المحراثُ حول نهاية الأخدود، تُمنح لهذه الخاصية الأساسية للبيت الشعري، الخاصية التي ـ ربما بسبب طبيعتها الواضحة ـ قد ظلّت بلا اسم وسط الحداثيين. وبخلاف ذلك، تلفتُ أطروحات العصور الوسطى النظر إليها باستمرار. ومن ثمَّ، فإنَّ الكتاب الرابع من لابورينتوس Laborintus(5 يسجل الإنهاء[الإغلاق] النهائي finalis terminatio وسط العناصر الرئيسية للبيت الشعري، جنباً إلى جنب مع تمييز العناصر وترقيم المقاطع-membrorum dis tincto and sillabarum numeratio. وأما مؤلف كتاب ميونيش آرس لا يخلط بين نهاية القصيدة (التي يسميها باوساتيوpausatio) والقافية، وإنما يحدّدها على أنها مصدرها [أي القافية] أو شرط إمكانها: «النهاية تمثل مصدر التناغم» (est autem pausatio fons consonantiae).

ومن هذا المنظور فحسب من المحتمل إدراكً المكانة الفريدة، وذلك في الشعر البروفنسالي(6) Provençal وشعر [جماعة] ستيلنوفيست(7) Stilnovist، لهذا العرف الشعري الخاصّ تحديداً، أي القافية غير المرتبطة، التي أطلق عيليها [كاتبُ أطروحة] لاسليس دامورس(8)Las leys d' amors [اسم] ريما إيسترامبا -rim'es trampa ودانتي [اسم] كلافيس clavis. وإذا كانت القافية علامةً على خصومةٍ بين الصّوت والمعنى بمقتضى عدم التوافق بين التجانس الصَّوتي والمعنى، فالقافية هنا، كونها غائبة عن النقطة التي كان لَدُنْهَا يجري توقعها، تتيحُ بشكل مؤقتٍ لسلسلتين بالتداخل بعضهما مع بعض فيما يشبه semblance المصادفة. أقول «ما يشبه»، لأنه إذا كان من الصّواب أنّ الطرف المتراكب من التقنية برمتها هنا يبدو وكأنه يكسر إغلاقها العروضي في تحديد دائرة المعنى، فإن القافية غير المرتبطة تشير مع ذلك إلى القافية ـ القرينة(9) rhyme-fellow في مقطوعة شعرية متعاقبة، ولذلك، لا تفعل شيئاً أكثر من جلب البنية العروضية إلى المستوى الميتاستروفي -the meta strophic level [أي ما يتجاوز المقطع من القصيدة]. ولهذا السبب فإنّها تتطور على يَدي آرنو[دانيال](10) Arnaut Daniel بصورة طبيعية تقريباً إلى القافية ـ الكلمةword-rhyme، الأمر الذي يجعل الآلية الهائلة للسِيْسْتِيْنَة (11)sestina ممكنة. وبالنظر إلى القافية ـ الكلمة word-rhyme هي في المقام الأول نقطة اللا ـ الحسم بين عنصر غير ـ دلالي بشكل أساسيasemantic element (أي تجانس صوتي) وعنصر دلالي في الأساس (الكلمة) semantic element. والسيْستينة هي الشّكلُ الشِّعريُّ الذي يعلي القافية المنفصلة إلى حالة المعتمد التركيبي العليا ويسعى، إنْ صَحَّ التعبيرُ، إلى ضَمِّ عنصر الصَّوت إلى حِضْنِ المعنى.

لكن أَزِفَ الوقتُ لمواجهة الموضوع الذي أعلنتُ عنه وتحديد الممارسة التي لم تولهَا الأعمال الشعرية والأوزان الحديثة أيّ اهتمام: أي نهاية القصيدة من حيث إنّها تمثّل البنية الرسمية النهائية المحسوسة في النص الشّعري. وثمة تحرياتٌ فيما يتعلّق بافتتاحيةِ الشّعر (حتى وإن بقيت غير كافية). لكن دراسات نهاية القصيدة، بخلاف ذلك، ناقصةٌ بصورةٍ كاملة على وجه التقريب. لقد شاهدنا كيف أنَّ القصيدة تخيّم بإصرار وتحافظ على ذاتها في التوتر والاختلاف بين الصّوت والمعنى، بين أنساق عروضية وأخرى نحوية. لكن ماذا يحدث عند النقطة التي تنتهي عندها القصيدة؟ من الواضح؛ إنه لا يمكن أن يكون ثمة تعارضٌ بين الحدّين العروضي والدلالي. وهذا

ما يترتّبُ كثيراً، وبصورةٍ بسيطةٍ، عن حقيقةٍ تافهةٍ مفادها أنه لا يمكن أن يكون هناك التضمين (المعاظلة) في البيت الأخير للقصيدة. ولا ريب أنّ هذه الحقيقة تافهة بكل تأكيد؛ غير أنها تنطوي على عواقب مربكة بقدر ما هي ضرورية. لأنه إذا حُدّدَ الشّعرُ على وجه التحديد بوساطة إمكانية التضمين، فسوف يترتّب على ذلك أنَّ البيت الأخير من القصيدة ليس بيتاً [أي مكتفياً بذاته]. فهل هذا يعني أن البيت الأخيرة ينتهكُ حرمة النثر؟ دعونا الآن أنّ ندعَ هذا السؤال دون إجابة. ومع ذلك، أود على الأقل أن ألفت الانتباه إلى الأهمية الجديدة للغاية التي يستحوذ عليها قول رامبو أورانج(12): "لا أعلم ما هذا" "Raimbaut d' Aurenga "No sai que s' es من هذا المنظور.

وهنا فنهاية كل ستروف (مقطع شعري) strophe، ولاسيما نهاية قصيدة كاملة غير قابلة للتصنيف، متميزة عن طريق التدفق غير المتوقع للنثر - وهو التدفق الذي، في الحالات القصوى، يمثّلُ تجلّي عدمِ القدرةِ حسماً بحتميّةٍ بين النثر والشّعر. وعلى نحو مباغتٍ؛ فإنه من الممكن أن ترى الضرورة الدّاخلية لتلك الأعراف (التقاليد) الشعرية، مثل التورنادا 13)tornada) أو إنفوي 14)envoi)، فهي على ما يبدو مهيّأة وحدها لتفصحَ (أو تكاد تعلن) عن نهاية القصيدة، كما لو كانت النهاية تفتقر إلى هذه الأعراف، كما لو كانت النهاية بالنظر إلى الشِّعر تنطوي على كارثةٍ وفقدان الهوية بحيث لا يمكن تعويضهما إلى حدّ المطالبة بتجييش ذرائع عَرُوْضِيّة ودلالية خاصة للغاية.

وهذا ليس بالمجال الملائم لإعطاء قائمة بهذه الذَّرائع أو القيام بإدارة فينومينولوجيا نهاية القصيدة (أفكّر، على سبيل التمثيل، في القصدية الخاصة التي يمثّلُ بها دانتي نهاية كل كتاب من الكتب الثلاثة للكوميديا الإلهية بكلمة "النجوم"(15)stelle، أو القوافي في الأبيات المنفصلة من شعر ليوباردي(16) Leopardi التي تتدخل للتأكيد على نهاية المقطوعة الشعرية أو القصيدة). فما هو جوهريٌّ في الأمر هو أن يظهر الشُّعراء على إدراكٍ بحقيقةِ أنّه هنا يكمن شيء ما على غرار أزمةٍ حاسمةٍ للقصيدةِ، وهي أزمةٌ فعليّةٌ تتعرّضُ فيها هوية القصيدة ذاتها للخطر.

ومن هنا [تأتي هذه] النوعية المبتذلة وحتى الوضيعة لنهاية القصيدة.

وقد لاحظ مارسيل پروست مرة، عن طريق الإشارة إلى القصائد الأخيرة لـ[كتاب] أزهار الشَّر(17)، أن القصيدة تبدو منكوبة بشكل مباغت وتفقد نَفَسَهَا (يكتب پروست" القصيدة تتوقف بغتةً، تكاد تنهار. ورغم كل شيء، يظهر أن شيئاً ما قد أُخْتُصِرَ، وهو يلهث"). وتأمّل في [قصيدة] "البجعة"(18) مثل هذا التكوين الصارم والبطولي، الذي ينتهي بهذا البيت: (من بين هؤلاء الأسرى أو المهزومين... والعديد من الآخرين!). وفيما يتعلق الأمر بقصيدة مغايرة لبودلير، أشار فالتر بنيامين إلى أنها «فجأة تقاطع ذاتها، وهو ما يمنح المرء شعوراً ـ مفاجئاً بشكل مضاعف في السُّوناتة ـ بشيء ما مشذّر». إنَّ اختلال البيت الأخير يشكّل مؤشراً على الأهمية البنائية لاقتصاد قصيدة الحدث وهو ما دعوته «نهاية القصيدة». كما لو أن القصيدة بوصفها بنية شكلية لن تنتهي ولا يمكن أن تنتهي، كما لو أن إمكانية النهاية قد جُردت منها بشكل جذري، لأن النهاية سوف تشتمل على استحالة شعرية: التوافق الحاذق للصوت والمعنى. ولدى النقطة التي يوشك فيها أن يكون الصّوت على وشك العطب في هاوية المعنى، فإنَّ القصيدة تفتّش عن مأوى لإرجاء نهايتها في الإعلان، إذا جاز

التعبير، عن حالةِ الطّوارئ الشّعرية.
وفي ضوء هذه التأملات، أود أن أختبر مقطعاً في [مقال] البلاغة العامة(19) De vulgari eloquentia إذ يظهر فيه دانتي، على الأقل بصورة ضمنية، يطرح مشكلة نهاية الشعر. وهذا المقطع كائن في الكتاب الثانيBook II، حيث يتعامل الشّاعر مع انتظام القوافي في الكانزون canzone [رقم] (XIII, 7–8). وعقب تعريف القافية المنفصلة (التي يقترح شخص ما أن تُسمى كلافيس clavis)، يصرّحُ النصُّ بما يلي: ”والأجمل هو أن تقع نهايات الأبيات الأخيرة في صمتٍ لتنسجم مع القوافي“ (Pul-cherrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt) فما هذا الانهيار في صمتِ القصيدة؟ وما الجمال الذي يقع؟ وماذا يَظَلُّ من القصيدةِ بعد إتلافها؟
وإذا كان الشّعر يكمن في التوتر غير المُشْبَع وحده بين السلسلة السيميائية ونظيرتها السلسلة الدلالية، فماذا يجري في لحظة النهاية، حينما لم يعد التنافر بين السلسلتين أمراً محتملاً؟ فهل ثمة، في خاتمة المطاف، نقطةُ المصادفةِ حيث ترتبط فيها القصيدة بذاتها، بوصفها «حضن المعنى برمته»، إلى عنصرها العَروضي للمرور بها بصورةٍ نهائيّةٍ إلى النثر؟ فالاقتران الباطني للصّوت والمعنى يمكن، من ثمّ، أن يحدث. أو على نقيض من ذلك، هل الصوت والمعنى منفصلان الآن وإلى الأبد دون أي اتصال محتملٍ، حيث كل منهما إلى الأبد من جهته، على غرار الجنسين في قصيدة ڤيگني Vigny؟ في هذه الحالة، لن تدع القصيدة خلفها سوى فضاء شاغر، تبعاً لعبارة مالارميه، يقيناً لن يحدث شيء سوى المكان rien n' aura lieu que le lieu.
كلُّ شيءٍ مُعقَّدٌ بمقتضى حقيقةِ أنه ليس ثمّة في القصيدة، على وجه التحديد، سلسلتان أو سطران في رحلة متوازية. وعوضاً عن ذلك، ليس هناك سوى خط واحد يجري اجتيازه في الوقت ذاته عن طريق التيارين الدّلالي والسّيميائي. وبين تدفق هذين التيارين يكمن الزمن الفاصل الحاد الذي تحافظ عليه الآلية الشعرية poetic mechane بشراسة. (الصوت والمعنى ليسا بمادتين، بل كثافتين، two tonoiمن المادة اللسانية ذاتها). والقصيدة مثل العائق(20) katechon في رسالة بولس الثانية إلى كنيسة تسالونيكي (2: 7-8): ثمة شيء ما يُبطِىء من قدوم المسيح ويرجئه، أي ذاك الذي، يتمّم زمن الشّعر بتوحيد زمنيه، سوف يدمّرُ الآلة الشعرية وذلك برميها في [هاويةِ] صمتٍ. ولكن ما الغاية من هذا التواطؤ اللاهوتي حول اللغة؟ لماذا هذا القدر من التباهي من أجل الحفاظ، بأي ثمن، على اختلافٍ ينجح في ضمان فضاء القصيدة فحسب بشرط تجريدها من إمكانية التوصل إلى ميثاقٍ أخيرٍ بين الصَّوت والمعنى؟
دعونا الآن نعيد قراءة ما يقوله دانتي عن السبيل الأجمل لإنهاء قصيدة، أي المكان الذي تنهار فيه الأبيات الأخيرة، في صمت. وندرك أن الأمر بالنسبة إليه [يرتبط] بقاعدة. تأمّل، على سبيل المثال، في هذا المقطع الختاميenvoi: ”لذلك أريد أن أكون لاذعاً في كلامي“Così nel mio parlar voglio esser aspro“. وهنا؛ فالبيت الأول ينتهي بقافية منفصلة على الإطلاق، القافية التي تتزامن (وليس بالصدفة على وجه التأكيد) مع الكلمة التي تسمّي الغاية الشعرية العليا: دونا donna، «سيدة»la-dy. وهذه القافية المنفصلة، حيث يظهر أنها تتنبّأ بنقطة التصادف بين الصَّوت والمعنى، ملحقَةٌ بأربعةِ أبيات، متعاقدة في أزواج تبعاً للقافية التي يدعوها التقليد الإيطالي العَرُوْضِي باكياتا baciata (”قَبَّل“) kissed:
(قصيدةٌ، امضِ حَالاً إلى تلكَ المرأةِ التي
قد أَصَابتْ قَلبي واختلستْ
مني أكثرَ ما أتوقُ إليه، وأَبَاغِتُ
قَلْبَهَا بِسَهْمٍ، لأنّ المرءَ يَغْتَنِمُ
شَرَفَاً عَظِيْمَاً بالانْتِقَامْ).

***

Poem, go straight to that woman who)
has wounded my heart and stolen from
me what I most hunger for, and strike
her heart with an arrow, for one gains
(.great honor in taking revenge

***

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola
,quello ond'io ho più gola
;e dàlle per lo cor d'una saetta
chè bell'onor s'acquista in far vendetta
.

إنَّ الأمر يتبدَّى كما لو أنَّ البيت الكائن في نهاية القصيدة، حيث جرى إعطابه الآن بصورةٍ يتعذّرُ إصلاحه من حيث المعنى، قد ربط ذاته عن كثبٍ بقرينه في ـ القافية rhyme-fellow، واختار، عن طريق التضافر بهذه الطريقة، أن يسكن معه في صمت.
وهذا سوف يعني أن القصيدة تنهار كَرّةً أخرى بوساطة الإشارة إلى التعارض بين السّيميائي والدّلالي، مثلما يبدو أن الصوت مودَع إلى الأبد مع المعنى والمعنى يعود إلى الأبد إلى الصوت. إن لغة التحفيز المضاعفة الكثافة لا تتلاشى في الإدراك النهائي؛ وبدلاً من ذلك، تنهار في صمتٍ، إذا جاز التعبير، في انهيار دون نهاية. وهكذا تكشف القصيدة عن غايةِ استراتيجيتها المتباهية: وذلك بأنْ تدع اللغة الإبلاغ عن نفسها في نهاية المطاف، دون البقاء غير منطوقة فيما يُقال.
(ذات مرة كتب فيتگنشتاين أنَّ «الفلسفة ينبغي حقاً أن تكون شعرية فحسب» [Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten]. إذ إنَّ النثر الفلسفي بمقدار ما يتصرف كما لو كان الصّوت والمعنى متطابقين، فإنه قد يخاطر بالسقوط في التفاهة؛ وبكلمات أُخر، قد يجازف بالافتقار إلى التفكير. أما بالنظر إلى الشّعر، فيمكن القول، وبخلاف ذلك، إنه مهدّد بوساطة فائض التوتر والفكر. أو عوضاً عن ذلك، بإعادة صياغة فيتگنشتاين، من حيث إنَّ الشعر ينبغي حقاً أن يتفلسف فحسب).

الهوامش:

(1) ـ جورجيو آغمبين Giorgio Agamben (مواليد 22 أبريل 1942ـ) فيلسوف إيطالي معاصر غزير الإنتاج والدراسة الحالية تشكّل فصلاً من كتابه "نهاية القصيدة، 1996" نُقلت عن الترجمة الإنكليزية:
The End of the Poem(Studies in Poetics), Translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press Stanford, California 1999.

(2) ـ يمكن ترجمةُ هذا المصطلح الشعري enjambment بأصله الفرنسي إلى العربية بوصفه "التضمين أو المعاظلة" وهو يومِىء إلى "التشويش": ("التضمين في العروض هو أن يبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له(...) أو هو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"، ينظر بالتفصيل: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (ج2)، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط1، 2006، ص260. وفي المعاظلة جاء: "عاظل معاظلة ولزم بعضه بعضاً(...) وعاظل الشاعر في القافية عظالاً ضَمّنَ" المرجع نفسه: أحمد مطلوب، ج (3)، ص273. وهذا ما يحدث التشويش في المعنى الشعري. وقريباً من هذه الدلالات نقرأ في أحد قواميس المصطلحات الشعرية الإنكليزية: Enjambment (كلمة فرنسية، بمعنى التخطي، «الامتداد أو التجاوز»). وهو يعني استمرار وحدة نحوية (تركيبية) من سطر واحد إلى آخر دون منعطف رئيسي أو وقفة مؤقتة؛ بخلاف سطر النهاية ـ المتوقفة [الخاتمة أو الإغلاق الشعري]. في حين أنَّ التضمين يمكن أن يشير إلى أي بيت شعري لا يجري إغلاقه نهائياً، إلا أنه مخصص عموماً للحالات التي يشعر فيها المرء بـ «عدم إيقافnot stopping» البيت على أنه تجاوز (فائض عن الحد). ينظر بالتفصيل:
The Princeton Handbook of Poetic Terms, Roland Greene, and Stephen Cushman(edited), Princeton: princeton university press, Third edition. 2016 pp 99, 100.

(3) ـ برونيتو لاتيني (1220–1294) باللغة اللاتينيةBurnectus Latinus، كان فيلسوفاً، باحثاً، كاتب عدل، ورجل دولة في إيطاليا، كتب نثره باللغة الفرنسية.(ويكيبيديا باللغة الإنكليزية بتصرف).
(4) ـ تقابل verse الإنكليزية في الترجمة مفاهيم: آية، بيت شعر، مقطع شعري، قصيدة.
(5) ـ يشير آغمبين إلى كتاب إبرهارد الألماني Eberhard der Deutsche "لابورينتوس" Laborintus الذي كُتب في القرن الثالث عشر (1320)، والعنوان يعني "ذاك الذي ينطوي على الصعوبة"، ينظر: موسوعة البلاغة (ج2): توماس أ. سلوان، ترجمة: نخبة من المترجمين، إشراف وتقديم: عماد عبد الطيف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، ص516.
(6). المقصود شعر منطقة بروفنسال في جنوب شرق فرنسا والبروفنسالية تعد لهجة من اللغة الأوكيتانية Occitan language المستخدمة في هذه المنطقة.
(7) ـ مصطلح جماعي لرواد الشعر وأنصار الأسلوب الجميل الإيطالي في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر. هؤلاء هم گويدو كافالكانتي (1260–1300) Guido Cavalcanti، دانتي أليغييري

Dante Alighieri (1321–1265)، وسينو دا بيستويا (حوالي 1270–1337) Cino da Pistoia.
(8) ـ Las Leys d'amors هي أطروحة عن القواعد والبلاغة القطلونية، كُتبها گيليم مولينير في القرن الرابع عشر.
(9) ـ المقصود بذلك الكلمات المتماثلة المتجانسة في الأصوات (الجناس بأنواعه).
(10)ـ أرنو دانيال شاعر متجول (تروبادور) كان يعيش في مقاطعة بروفنس الفرنسية في القرن الثاني عشر، وهو من ابتكر نموذجاً شعرياً باللغة الأكستانية يُطلق عليه السيستينة sestina. (ويكيبيديا باللغة الإنكليزية بتصرف).
(11) ـ السِّستينة(sestina)، هي كلمة مشتقة من الكلمة الإيطالية sesto بمعنى السادس. وهي من أساليب النظم الشعري التي تتخذ شكلاً ثابتاً وتحتوي على ستة مقاطع صوتية ينقسم كل منها إلى ستة أسطر. وهي من ابتكار التروبادوري آرنو دانيال (المرجع نفسه).

(12)ـ رامبو أورانج (باللغة البروفنسالية القديمة: Raimbaut d'Aurenga؛ (1147 - 1173) كان سيد أورانج وأوميلاس وشاعراً جوالاً مؤثراً في فرنسا أثناء العصور الوسطى (ويكيبيديا الإنكليزية بتصرف).
(13) ـ في الأدب الأوكيتاني Occitan القديم، تشير (كلمة tornada: بمعنى "مقلوب، ملتوي") إلى مقطع نهائي أقصر (أو كوبلا) يظهر في الشعر الغنائي ويخدم مجموعة متنوعة من الأغراض ضمن عدة أشكال شعرية. (المرجع نفسه).
(14) ـ المرسل (كلمة فرنسية الأصل، بمعنى"إرسال على الطريق"). وهو مقطع ختامي قصير، غالباً ما يكون موجهاً إلى الراعي النبيل (في العادة "الأمير") ويلخص حجة غنائية. وفي السيستينة يتكوّن المقطع عادة من ثلاثة أسطر، وفي قصيدة (البالاد) من أربعة أسطر، وفي الترنيمة الملكية من خمسة أو سبعة أسطر، ينظر بالتفصيل:
The Princeton Handbook of Poetic Terms, Roland Greene, and Stephen Cushman(edited), Princeton: princeton university press, Third edition. 2016 pp 100.
(15)ـ للاستئناس بذلك يمكن العودة إلى ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية الصادرة عن دار المعارف بأجزائها الثلاثة:
1. الجحيم، الأنشودة 34: "139: وهنا خرجنا لكي نستعيد رؤية النجوم".
2المطهر، الأنشودة 33: "145: وصرتُ ظاهراً مؤهلاً للصعود إلى النجوم".
3. الفردوس، الأنشودة33: " 145: "بالمحبة التي تحرّك الشمس وسائر النجوم".
(16) ـ جاكومو ليوباردي (1798 ـ 1837) شاعر وكاتب إيطالي. وتغلب على مؤلفاته القتامة والألم. وقد درس اللاتينية واللاهوت والفلسفة، وكتب أول أعماله وهو في الخامسة عشرة من عمره.
(17)ـ "أزهار الشر" مجموعة شعرية شهير للشاعر الفرنسي شارل بودلير، نُشرت في طبعتها الأولى سنة 1857، وتبوأت مكانة في الحركات الأدبية الرمزية والحداثية.
(18)ـ إحدى قصائد شارل بودلير ضمن مجموعة "لوحات باريسية" حيث تنتهي بهذه الخاتمة: "أفكّر في البحارة المنسيين بإحدى الجزر/ في الأسرى والمهزومين ...وفي الكثير غيرهم"، ص324 ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة: شارل بودلير، ترجمة: رفعت سلام، القاهرة: دار الشروق، ط1، 2009.
(19) ـ De vulgari eloquentia ("في البلاغة باللغة العامية") هو عنوان مقال باللغة اللاتينية بقلم الشاعر دانتي أليغييري. وعلى الرغم من أنه من المفترض أن يشتمل على أربعة كتب، إلا أنه ينتهي فجأة في منتصف الكتاب الثاني. ومن المحتمل أنه تم تأليفه بعد وقت قصير من نفي دانتي، حوالي 1305-1302(ويكيبيديا باللغة الإنكليزية بتصرف).
(20) ـ الكاتشونkatechon (من اليونانية: τὸ κατέχον، "الذي يحجب"، أو ὁ κατέχων، "الشخص الذي يحجب" أو [العائق]) هو مفهوم كتابي تطور لاحقاً إلى مفهوم للفلسفة السياسية. عُثر على هذا المفهوم في رسالة بولس الثانية إلى كنيسة تسالونيكي [في بلاد الإغريق]: (2: 7 ـ8) باسم العائق في سياق آخروي: ينبغي على المسيحيين ألا يتصرفواكما لو كان يوم الرب سيأتي غداً، لأن ابن الهلاك، رجل المعصية (المسيح الدجال) يجب أن يظهر قبل ذلك. ثم يضيف بولس الرسول أن ظهور المسيح الدجال مشروط بإزالة "الشيء/الشخص الذي يقيده" [أو العائق] ويمنع ظهوره بالكامل. (ويكيبيديا باللغة الإنكليزية بتصرف).
أما الوحدات النصية المشار إليها:
" 6: وأنتم الآن تعرفونَ العائق الذي يمنعه من الظهور إلا في حينه. 7: فسرُّ المعصية يعمل الآن عمله، ويكفي أن ينزاح العائق. 8: حتى ينكشف رجل المعصية [المسيح الدجال] فيقضي عليه الربُّ يسوع بنفس من فمه ويبيده بضياء مجيئه. "ينظر (الرسالة كاملة) ضمن الكتاب المقدس: دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، العهد الجديد، الإصدار الرابع، ط30، 1993، الرسائل، تسالونيكي الثانية، ص317.

في الآيديولوجيا والشعر

ناظم حكمت مثالاً



حيدر الكعبي
العراق . الصين

ناظم حكمت والشيوعية

يزعم البعض أن الشاعر ناظم حكمت يدين بشهرته العالمية إلى الدعاية الشيوعية أكثر مما يدين لكفاءته الشعرية. فما مقدار الحقيقة في مثل هذا الادعاء؟

قبل أن نحاول الإجابة، علينا أن نتذكر أن ظاهرة الشعرية، التي نحن بصدد تقييمها، لا تخضع للقياس الدقيق الذي تخضع له الظواهر المادية، كالأطوال والأوزان والسرعات وضغط الهواء ودرجات الحرارة وغيرها. فمن الأسهل علينا أن نتفق على أن نزار قباني، مثلاً، أطول من أدونيس من أن نتفق على أن نزار أشعر من أدونيس، أو أدونيس أشعر من نزار. بل إن في إمكاننا أن نذكر رقماً يحدد الفارق في الطول بين الشاعرين بأجزاءِ المليمتر. والسبب هو أن الطول حسّي والشعرية مجردة، وأن لدينا آلة موضوعية، أداة غير منحازة— كالمسطرة، مثلاً— نقيس بها الأطوال، وليست لدينا آلة مماثلة نقيس بها الشعرية. هذا عدا عن أننا لا نملك تعريفاً للشعر— وبالتالي معياراً للشعرية— يحظى بالإجماع. ولهذا فنحن ندرك مقدماً، قبل الخوض في جدالٍ حول القيمة الشعرية لأي شاعر، أن الأحكام الشعرية لا يمكن البرهنة عليها بصورة قاطعة، ولا يمكن دحضها بصورة قاطعة أيضاً.

فحين يقول قائل إن ناظم حكمت يدين بشهرته للدعاية الشيوعية بأكثر مما يدين لقدراته الشعرية الفنية، فكل ما يُفهم من هذا القول هو أن الشاعر، قبْلَ الدعم المُفترض الذي تلقّاه من الجهة التي ينتمي إليها، كان يمتلك قيمة شعرية مقدارها "ق،" وأن تلك الجهة أضافت إلى قيمته زيادة مقدارها "ز،" فأصبحت قيمته بعد الزيادة "ق + ز." لكننا نعلم مقدماً أننا، في آخر الأمر، لن نستطيع أن نعوض عن هذه الحروف بأرقام. كل ما نعرفه هو أن "ق" عدد موجب، إذ لا شيء يُصنع من لا شيء. فالآيديولوجيا لا تأتي بغير الشعراء وتصنع منهم شعراء، وإلا لأصبح عدد الشعراء بعدد معتنقي الآيديولوجيا.

وعند تقييمنا للعوامل التي ساهمت في رفع الشاعر أو خفضه، لا يسعنا إلا أن نصف الظروف التي تدخلتْ سلباً أو إيجاباً في وضعه في الموضع الذي هو فيه. فقد عاصر ناظم حكمت أحداثاً سياسية كبرى، بينها الحربان العالميتان، وثورة أوكتوبر الاشتراكية في روسيا، وحرب الاستقلال التركية، وبروز الاتحاد السوفيتي، ومسيرة الملح في الهند، وصعود النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا، والحرب الأهلية الإسبانية، وإلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناكازاكي، إلخ—، ويبدو لي أمراً غريباً أن يكتفي الشاعر بالتفرج على ما يحدث حوله من أحداثٍ يتوقف عليها مصيرُ الأرض. ولهذا لم يكن انخراطُ الشاعر في الصراع السياسي أمراً خارجاً على المألوف.

ولا ينبغي أن نستغرب أن يحظى الشاعر بالدعم في بلاد يحكمها نظام سياسي يتبنى الأفكار ذاتها التي يتبناها الشاعر، أو أن يتم التضييق عليه والحد من انتشار كتاباته في بلاد يحكمها نظام سياسي مناوئ لتلك الأفكار.

فمن الطبيعي إذن أن نرى كتب ناظم حكمت تُطبع وتوزع في الاتحاد السوفيتي وبقية البلدان الاشتراكية، بينما يتأخر انتشاره في البلدان الرأسمالية. وبهذا الخصوص تلاحظ مديحة غوبنلي، أستاذة الأدب التركي في جامعة يديتيبة التركية، أن الاطلاع على شعر ناظم حكمت في ألمانيا الغربية جاء متأخراً عنه في ألمانيا الشرقية (آلكان، 115). ويؤكد تيرنس دي بري أنه "فقط في أمريكا . . . كان الاعتراف [بناظم حكمت] بطيئاً" (ماروفسكي، 247). ولا شك أن السبب هو اختلاف الموقف السياسي من الشاعر، لا اختلاف المزاج الفني.

وينبغي لمن تهمه الحقيقة أن يأخذ في الحساب، لا التأثير الإيجابي للآيديولوجيا التي يعتنقها الشاعر، فقط، بل وتأثير الآيديولوجيات المضادة أيضاً، تلك التي تسعى إلى التقليل من شأن الشاعر، أو تغييبه بسبب من آيديولوجيته المغايرة. فالحزب الذي ينتمي إليه الشاعر، حتى إذا كان يمسك بالسلطة، ليس وحده في الملعب، بل هناك أحزاب معارضة له. فناظم حكمت عارض نظام أتاتورك، وعانى من الحجب والحرمان من النشر داخل بلاده. بل عانى أكثر من ذلك بكثير، فهو "بسببٍ من آيديولوجيته أمضى في السجن ما مجموعه سبع عشرة سنة، وعانى من المنع من النشر لمدة تقارب نصف عمره الشعري" (حلمان، "ناظم حكمت،" 59). وبقيت أشعار ناظم حكمت ممنوعة من التداول في تركيا حتى وفاته. ولو افترضنا جدلاً أن تركيا في ذلك الوقت كانت هي العالم كله فلربما لم نكن لنعرف ناظم حكمت أصلاً.

وناظم حكمت اختلف مع الحزب الشيوعي التركي، الذي كان قد نشر في أحد أعداد جريدة (الطريق إلى الثورة) إعلاناً بفصله من الحزب واعتباره منشقاً (بليزنغ 71). وهو ما أكّده الشاعر نفسه في قصيدته "سيرة ذاتية" حيث يقول: "حاولوا

أن يفصلوني من الحزب/ لم ينجحوا." واختلف مع الحزب الشيوعي السوفيتي أيضاً، وأغضب ستالين، وكان القادة السوفيت متحفظين في علاقتهم معه. فهو لم يُمنح الجنسية السوفيتية ولا جواز سفر سوفيتياً في أيام ستالين. ولهذا اضطر إلى استحصال جنسية وجواز سفر بولونيين باسم ناظم حكمت بورجنسكي (غوكسو، 2)، مستفيداً من انحدار جده لأبيه من سلالة بولونية. فإذا كان علينا أن نحسب دور الدعاية الشيوعية (أو الدعاية الآيديولوجية عموماً) في رفع قيمة ناظم حكمت (أو قيمة أي شاعر آخر)، وجب علينا أيضاً، أن نحسب دور الدعاية المعادية للشيوعية (أو المعادية لتلك الآيديولوجيا، أياً كانت) في خفض تلك القيمة.

ناظم حكمت والسياب

وكمثال على الدعاية الآيديولوجية المضادة، سأستشهد بالشاعر بدر شاكر السياب. فالسياب، في كتابه (كنتُ شيوعياً)، يصف ناظم حكمت بأنه شاعر "تافه،" هكذا ببساطة. ولأن كِتَاب السياب المذكور مكرس كله للهجوم على الشيوعية، فقد شمل الهجوم الشعراء الشيوعيين باعتبارهم جزءاً من كل. فالسياب لم يهاجم الشعراء الشيوعيين من حيث هم شعراء، بل هاجمهم من حيث هم شيوعيون. ولأنه لم يذكر نقطة إيجابية واحدة عن الشيوعيين، لم يذكر نقطة إيجابية واحدة عن الشعراء الشيوعيين. وقد وصف هؤلاء جميعاً بـ "التافهين،" لا فرق لديه بين ناظم حكمت أو نيرودا أو أراغون أو غيرهم. بل شتمهم بالجملة— شتمهم، لا "قيَّمهم"— دون اعتبار لاختلافاتهم. إذ يقول السياب: "لقد قرأتُ مثلاً، شعرَ الكثيرين من الشعراء الشيوعيين من ناظم حكمت وبابلو نيرودا وأراغون وماو تسي تونغ والشاعر السوفياتي سيمونوف فوجدته سخيفاً، بل وجدتُ الكثير منه لا يستحق حتى أن يسمى شعراً" (السياب، 122). فهل يجهل السيابُ حقاً أن ماو تسي تونغ لا يُعدُّ شاعراً ممن تُقرن أسماؤهم بناظم حكمت وبابلو نيرودا وأراغون، بل يُعد قائداً سياسياً يُذكر اسمُه عادةً مع شخصيات مثل لينين وستالين وتروتسكي؟ ألا يكفي هذا دليلاً على أن السياب لا تهمه شعرية من ذكرهم، بل تهمه شيوعيتهم؟

فإذا لم يكفِ هذا، فلننظر إلى الطريقة التي قيّم بها السيّابُ الشعراءَ القوميين. والقوميون هم المنافسون التقليديون للشيوعيين في العراق في الزمن الذي نشر فيه السياب مقالاته التي جُمعت فيما بعد في كتابه المذكور. السياب مدحهم بالجملة، وبلا تمييز أيضاً، ومن دون أن يذكر نقطة سلبية واحدة عنهم. وهكذا فهو يقول: "أين هي الشاعرة العربية العظيمة الآنسة نازك الملائكة؟ وأين هو صوت الشاعر المبدع الأستاذ علي الحلي؟" (السياب، 122). ولسنا هنا بصدد تقييم شعرية نازك الملائكة أو علي الحلي، لكننا نتساءل عما يجمع هذين الشاعرين معاً. أتُراهما يمثلان تياراً شعرياً واحداً؟ هل تجمعهما خصائص فنية مشتركة تسوّغ ذكرَهما معاً دون سواهما؟ السياب لم يوضح هذا. لكن الشيء الوحيد المؤكد هو أن كلا الشاعرين قومي الاتجاه.

فإذا لم يكف هذا أيضاً، فلننظر إلى القائمة الطويلة التي ذكرها السياب من الشعراء العرب ممن يغلب عليهم الاتجاه القومي، وكيف أنه وَصَفَهم جميعاً بال "عباقرة،" دونَ أن يأخذ في اعتباره أنهم ينتمون إلى أجيال شعرية مختلفة، ومدارس شعرية مختلفة، وأساليب شعرية مختلفة، فبعضهم يكتب الشعر الكلاسيكي (كأحمد شوقي،

وبدوي الجبل، وعمر أبي ريشة، وسليمان العيسى)، وبعضهم يكتب الشعر الحر (كنازك الملائكة،) وبعضهم ينتمي إلى تيار الحداثة (مثل أدونيس ويوسف الخال). والخيط الوحيد الذي ينتظمهم جميعاً هو أنهم قوميون (السياب، 127). والسياب يتساءل، أبدلاً من قصائد هؤلاء الشعراء العباقرة "صرنا نقرأ عشرين قصيدة من برلين و51 قصيدة * وسواهما من الدواوين الحمراء السخيفة؟" (السياب، 122). هل معنى هذا أن السياب لم يجد اسماً واحداً يستحق الذكر بين الشعراء الشيوعيين أو أصدقائهم ممن كانت تعج بهم الساحة الشعرية في زمنه؟ لا الجواهري، ولا ألفريد سمعان، ولا كاظم جواد، ولا رشيد ياسين، ولا عبد الرزاق عبد الواحد، ولا رشدي العامل، ولا البياتي، ولا سعدي يوسف؟ لا أحد. فالسياب يقول بالحرف الواحد "إن الشيوعية والشعر ضدان لا يمكن أن يجتمعا بأية حال من الأحوال" (السياب، 123).

والسياب يعقد مقارنة بين قصيدة ناظم حكمت "طفلة من هيروشيما" وقصيدة للشاعرة الإنكليزية إيديث ستويل فيقول: "إن من يقرأ تلك القصيدة التافهة التي كتبها الشاعر الشيوعي ناظم حكمت عن القنبلة الذرية التي أُلقيتْ على هيروشيما، [. . .] إن من يقرأ هذه القصيدة التافهة، ثم يقرأ القصيدة الهائلة التي كتبتْها الشاعرة الإنكليزية إيديث ستويل، وهي شاعرة دينية، يأخذه العجب حين يرى قصيدة الشاعر الشيوعي تقف كقزم تافه إزاء قصيدة الشاعرة الإنكليزية الجبارة" (السياب، 50-49). ولكي يدلل السياب على صحة كلامه يستشهد بالمقطع التالي من قصيدة ناظم حكمت المذكورة، متغافلاً أولاً، عن أن هذا الذي يستشهد به هو ترجمة ركيكة، واضحة الركاكة، تمتْ عن لغة وسيطة هي الإنكليزية على الأرجح (فما أعرفه أن السياب لا يجيد التركية)، ومتغافلاً ثانياً، عن البناء الموسيقي للقصيدة في أصلها التركي، والتي كُتبتْ، كما يبدو من التسجيلات الصوتية العديدة لها، بقصد أن تُغنّى (وسأذكر في نهاية هذا المقال رابطاً لواحد فقط من تلك التسجيلات العديدة)**، عدا عن كون القصيدة مسجلة بصوت الشاعر. ومن يسمع القصيدة بلغتها الأصلية، مغناةً أو ملقاةً، لن يفوته أن يلاحظ البون الشاسع بين البنية الموسيقية للقصيدة الأصلية والترجمة النثرية الرديئة التي قدمها بها السياب، إذ عمد إلى ترجمتها هكذا:

"إنني طفلة من هيروشيما

أحرقت القنبلة شعري وعيني

وأحالتني إلى رماد

إن شبحي يزوركم الآن أيها

الأحياء

طالباً إليكم أن تنقذوا بقية

الأطفال" (السياب، 50-49).

ثم يستنتج، بناء على ترجمته الركيكة هذه، أن القصيدة "تافهة" وأنها "تقف كقزم تافه إزاء قصيدة" إيديث ستويل "الشاعرة الإنكليزية الجبارة،" التي يقرؤها بلغتها الأصلية، ومن دون أن يقدم نموذجاً واحداً من قصيدة ستويل لكي يمنح القارئ الفرصة ليقارن بين القصيدتين ويحكم بنفسه. بل إن السياب لم يذكر حتى اسم قصيدة ستويل. وأغلب الظن أنه يشير إلى واحدة من ثلاث قصائد، أو القصائد الثلاث معاً، التي كتبتْها ستويل تحت عنوان "ثلاث قصائد عن العصر الذري." وعناوين القصائد الثلاث هي "مرثية الشروق الجديد،" و"ظِلُّ قابيل،" و"ترنيمة الوردة."

ومن الحقائق المعروفة أن السياب كان معجباً بشعر إيديث ستويل التي كان هو وعبد الرزاق عبد الواحد "ورشيد ياسين، وأكرم الوتري، وحسين مردان" يستمعون إلى اسطواناتها "في بيت المهندس قحطان المدفعي" (الصائغ، 31). ويشير إحسان عباس، مقتبَساً في كتاب الصائغ، إلى أن السياب "أعجبه في شعر [ستويل] ذلك الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب .. ففي هذه المرحلة قلَّ احتفالُها نسبياً بموسيقى الألفاظ. كذلك كانت تجمعه بها رابطة أخرى وهي حاجة الاثنين إلى التركيز وشغفهما بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية" (الصائغ، 226). وللسياب كل الحق في أن يُعجب بستويل، فهي شاعرة كبيرة، وذات أسلوب مميز. لكن تفضيله لها على ناظم حكمت لم يستند إلى معايير نقدية موضوعية، وإنما استند إلى ذائقته الشخصية وهي ذائقة لا يشاركه فيها الكثيرون.

وقد بيَّنَّا سابقاً أن الأحكام الشعرية لا يمكن البرهنة عليها بصورة قاطعة، ولا يمكن دحضها دحضاً قاطعاً أيضاً، وأن هناك قدراً كبيراً من الذاتية في أحكامنا. فغاية ما يمكننا عمله، عند تقييمنا لشاعر، هو تقديم "ما نعتبره" حججاً منطقية، أو براهين، أو أدلة، وذلك بإبراز نقاطِ قوة الشاعر أو نقاط ضعفه، من وجهة نظرنا "نحن"— وجهة نظر المتكلم. وهذا المتكلم متغير. وبعض من كتب في الموازنة بين الشعراء يُدرك ذلك ولا يُنكره. فطه حسين، مثلاً، في كتابه (حافظ وشوقي)، يعترف بأنه كان يُؤْثرُ حافظاً على شوقي "لأن روح حافظ وافقَ روحي" (طه حسين، 162). وتاريخ المفاضلات بين الشعراء العرب، منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم، يؤكد ذلك، إذ لم يحدث أن اتفق الجميع على أفضلية شاعر على منافسيه. وإنما هناك من ينتصر لهذا الشاعر على ذاك، أو العكس. فهكذا كان الأمر في ما روي من المفاضلة بين امرئ القيس وعلقمة، ومن تفضيل النابغة الذبياني للخنساء على حسان بن ثابت، وفي موازنة الآمدي بين الطائيَّين أبي تمام والبحتري، وفي وساطة القاضي الجرجاني بين المتنبي وخصومه، وفي المفاضلة بين جرير والفرزدق والأخطل، إلخ.

ناظم حكمت والنقاد

ونحن الذين نجهل التركية مضطرون في آخر المطاف إلى التعرف على الشاعر ناظم حكمت عبر الترجمة. وما لا يجوز أن ننساه هو أن ترجمة الشعر تشكل حجاباً يزيد أو ينقص كثافةً بزيادة أو نقصان كفاءة المترجم، من جهة، وقابلية القصيدة للترجمة، من جهة أخرى. فإذا دَفَعَنا الفضول إلى التعرف على الجانب الفني في شعر الشاعر في لغته الأصلية فليس أمامنا إلا استشارة العارفين بالأدب التركي الحديث، ولا سيما النقاد وأساتذة الأدب الأتراك، لكي نكوِّن فكرة، مهما تكن تقريبية، عن ذلك الجانب.

وأحد أبرز هؤلاء الأساتذة، ممن يكتبون بالانكليزية، هو طلعت سيد حلمان، الذي يشير إلى أن أعمال ناظم حكمت، رغم أنها "مُشَرَّبة بالموضوعات السياسية، وتعكس موقفه الآيديولوجي القوي، فإن معظم النقاد يتفقون على أن قصائده ذات طابع شخصي عالٍ أيضاً، وتجسد حبه لأُسْرته، ولأصدقائه، ولبلاده، وللطبيعة،" لكنه يستدرك قائلاً إن منجز ناظم حكمت الفني "يبدو أكثر إثارة للإعجاب حين يتجنب الدعاية الخطابية لصالح التصوير الشعري لمحنة الإنسان" (ماروفسكي، 243). وفي كتابه (ألف عام من الأدب التركي) يقول حلمان: "إذا حصرنا الحديث في الجانب الجمالي وحده، فقد أدخل [ناظم حكمت] أو وطَّدَ العديد من المفاهيم والتقنيات الجديدة التي كان لها تأثير حاسم في الشعر التركي الحديث. بين تلك الابتكارات الشعر الحر، والتركيز على الفكرة، و'الأبيات 'المكسورة،' والبناء العضوي، والاستعارات والصور المؤثرة" (حلمان، ألف عام، 7-86). كما يؤكد أن ناظم حكمت "كتب معظم قصائده في الشعر الحر، مستبدلاً الشكل التقليدي للبيت ونظام التقفية بأشطر مقطوعة، وأبيات غير منتظمة وقوافٍ داخلية" (ماروفسكي، 243). ويضيف حلمان خصائص أخرى لشعر ناظم حكمت مثل "المناوبة بين الأبيات القصيرة والطويلة، مع بعض القوافي أحياناً، والاستخدام الواسع للسجع الاستهلالي [أي تكرار الحروف الصحيحة في بداية الكلمات]، وتكرار حروف العلة، والكلمات الأيقونية [أي التي تحاكي الأشياء]، والجمل القصيرة" (هاتشت، 792). كما يلاحظ أيضاً أن ناظم حكمت كان يمتلك "طاقة غنائية لا يكاد يضاهيه فيها أي شاعر تركي معاصر آخر، وكانت لديه قدرة عالية على تحويل المأزق البشري إلى دراما إنسانية. وحتى بعض أشعاره السياسية، لا أشعار الحب والمنفى فقط، تتصف بروحية مؤثرة، يمكن لَمْسُ تأثيرها حتى عبر الترجمة" (حلمان، "ناظم حكمت،" 59).

أما عيوب ناظم حكمت فلم تكن قليلة ولا هيِّنة، وكان هو نفسه مدركاً لها. إذ يؤكد حلمان أن ناظم حكمت "وَصَفَ التعديلات التي أجراها على الشعر في مقابلة أجريت معه سنة 1937 انتقد فيها نفسه بصراحة غير مسبوقة بالنسبة إليه قائلاً: 'إن واقعية بلزاك متعددة الأوجه. إنها تعبر عن الواقع بكل تعقيده، وبعناصره كلها من ماضٍ وحاضر ومستقبل، وتعبر عنه في حركيّته. إنني أتطلع إلى أن أحقق هذا النوع من الواقعية في الشعر. لكنني لم أستطع أن أحرز هذا حتى الآن. ففي معظم كتاباتي، كانت الواقعية ذات بعد واحد. ونتيجة لذلك، كان للعديد من قصائدي طابع دعائي تعليمي مبالغ فيه. أنا الآن أدرك هذا الخطأ. وأنا مصمم على تجاوزه في أعمالي القادمة. إن وجهة نظري عن العالم لم تتغير، لكن أفكاري عن الطريقة التي ينبغي أن أعبر بها عن وجهة النظر هذه تغيرت جذرياً الآن'" (حلمان، "ناظم حكمت،" 61). ويشير حلمان أيضاً إلى أن بعض الأدباء الأتراك وغير الأتراك قد قارنوا ناظم حكمت، في أفضل أشعاره، بشعراء مثل لوركا وأراغون وماياكوفسكي ويسنين ونيرودا وآرتو. ولا ينكر حلمان "أن ثمة ملامح متشابهة بين [ناظم حكمت] وهؤلاء الشعراء، وأنه مدين لهم بعض الدَّين في الشكل والأدوات الأسلوبية." لكن حلمان يستدرك قائلاً إن شخصية ناظم حكمت الأدبية "شخصية فريدة من حيث أنه جمع بين تحطيم التقاليد الأدبية والغنائية، وبين الآيديولوجيا واللغة الشعرية" (حلمان، "ناظم حكمت،" 64).

وقدر تعلق الأمر بريادة ناظم حكمت للشعر الحر في تركيا فإن مولود جيلان، وهو

شاعر ومترجم وأستاذ للأدب التركي مقيم في لندن، يؤكد أن: "من النادر أن تؤرَّخ حركاتُ التجديد الأدبية بمثل الدقة التي أُرِّختْ فيها ولادةُ الشعر الحر في تركيا، الذي دُشِّن للمرة الأولى في اللغة التركية في صيف سنة 1921 حين كتب ناظم حكمت قصيدته 'بيابي عيون الجياع' ليعبر عن سخطه على الوضع المزري للفقراء الأتراك" (جيلان، 5-284).

أما باربرا فليمنغ فتنبّه، في كتابها (مقالات في الأدب والتاريـخ التركيين)، إلى نقطتين مهمتين في شعر ناظم حكمت، الأولى تتعلق بالموضوعات والأفكار الجديدة والجريئة التي تناولها الشاعر، والنقطة الأخرى تخص تجديده اللغوي، إذ تقول: "إن هذا الشاعر، الشاعر التركي الأشهر عالمياً في القرن العشرين، استُقبل بحماس في تركيا حين نَشَرَ سنة 1929مجموعته الشعرية الأولى المسماة (835 سطراً). فقد تمخضت هذه المجموعة عن أفكار جريئة وابتكارات ناضجة كان كُتَّابُ النثر حتى ذلك الحين عاجزين عن تحقيقها. وفيها وجد الأتراك النبرة الشعبية التي كان من العسير على المصلحين اللغويين، في الغالب، أن يُحرزوها" (فليمنغ، 161).

ومن جهة أخرى، يقول جون برجر: "إن ما لفت نظري بقوة في قصائد ناظم حكمت، حين اكتشفتها أول مرة، هو فضاؤها. فقد كانت تحوي من الفضاء أكثر مما يحويه أي شعر قرأته حتى ذلك الحين. لم تكن تصف الفضاء، بل كانت تأتي عبره، كانت تجتاز الجبال. وكانت تدور حول الفعل أيضاً. كانت تتحدث عن الشك، والعزلة، والثُّكْل، والحزن، ولكن هذه المشاعر تأتي بعد الفعل، وليست تعويضاً عنه. الفضاء والفعل يسيران معاً. ونقيضهما هو السجن، وفي السجون التركية كتب ناظم حكمت، بصفته سجيناً سياسياً، نصف شعره" (برجر، 30).

ومن الممكن اختبار ملاحظة برجر المتعلقة بالفضاء هذه من دون الحاجة إلى الاطلاع على القصائد بلغتها الأصلية فهي، في اعتقادي، ملاحظة عابرة للترجمة. ويمكن أن نضرب لها مثلاً بقصيدة "أشياء لم أكن أعلم أنني أحبها،" التي تبدأ بذكر الزمان والمكان: الزمان هو 28 آذار 1962، والمكان مقعد قرب نافذة قطار قادمٍ من براغ، ومتجه إلى برلين. ولكننا سرعان ما ننسى أننا في داخل قطار، وأن القطار يسير على خط ذللسكك الحديد، وأنه ينتقل انتقالاً منتظماً من محطة إلى محطة. فالقصيدة تنتقل بنا انتقالاً حراً إلى أزمان وأماكن متباعدة، حقيقية أو متخيَّلة، أزمان غير متعاقبة، وأماكن غير متجاورة. وبينما يسير القطار على خط متصل، مستقيم، تنتشر القصيدة في الزمان والمكان بلا انتظام. فهي هنا وهي هناك في آن واحد. وهي في الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد. فالقطار كتلة واحدة منتظمة بينما القصيدة متشظية كأوراق في مهب الريـح. وقد ترك القطار براغ خلفه، ولم يصل بعد إلى برلين. والمتكلم (الذي هو الشاعر نفسه، كعادة ناظم حكمت في معظم قصائده) يوحي إلينا في آخر جملة في القصيدة بأنه قد لا يصل إلى برلين أبداً. فكأن المسافة بين براغ وبرلين هي المسافة بين الولادة والموت— هي الحياة كلها.

ولو تأملنا الأشياء التي يكتشف الشاعر أنه يحبها، والتي لم يكن يعلم أنه يحبها من قبل، لوجدناها أكثر الأشياء مألوفية. إنها ليست سوى ظواهر الطبيعة التي نلتقيها كل يوم والتي أمضينا عمرنا معها، الظواهر التي يُفترض فينا أن نكون قد اعتدنا عليها إلى حد لم يعد معه فيها ما يثير دهشتنا: الليل، والأرض، والأنهار، والسماء، والأشجار، والطرق (حتى المبلطة)، والأزهار، والنجوم، والثلج، والبحر، والغيوم،

والقمر، والمطر، والظلام، والشرر. إنه يحب الطبيعة كلها.
وهكذا تتحول المسافة بين براغ وبرلين إلى سياحة في الكون كله. إذ تأخذ الذاكرةُ الشاعرَ من بورودينو في روسيا، سنة 1812، حيث الأمير أندريه بولكونسكي، وهو شخصية خيالية من شخصيات رواية (الحرب والسلام) لليو تولستوي، يتمدد على ظهره جريحاً ويتأمل السماء— تأخذه إلى سجنٍ في تركيا، حيث أمضى ردحاً طويلاً من عمره، وحيث ترجم رواية تولستوي المذكورة بأكملها، ثم من السجن إلى غابات "إلغاز" في الأناضول، فإلى شبه جزيرة القرم، ثم إلى "الطريق الأحمر بين بولو وغِيريدي،" حين كان في الثامنة عشرة، ثم إلى إسطنبول وهو طفل في الثامنة، ثم يسافر مع النجوم والغيوم والشمس والمطر قبل أن يجد نفسه مرة أخرى يجلس في مقعده قرب النافذة في القطار الذاهب من براغ إلى برلين وهو يفكر في امرأة في موسكو، معبراً في الوقت نفسه عن هواجسه من أن رحلته هذه قد تكون بلا عودة.

خلاصة

إن الشاعر الذي يبني مجده الشعري على الدعم الذي يستمده من جهة سياسية ما سيعود إلى حجمه الطبيعي عند زوال تلك الجهة أو ذلك الدعم. ونحن الآن في زمن أصبح فيه النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفيتي وسائر بلدان أوربا الشرقية جزءاً من الماضي. فإذا كان المد الشيوعي في النصف الأول من القرن العشرين قد ساهم في إعلاء شأن ناظم حكمت، فقد انحسر ذلك المد الآن. فهل انحسر معه مجد ناظم حكمت الشعري؟ هناك، في الأقل، أمر واحد مؤكد، هو أن منزلة ناظم حكمت الآن في بلده الأم تركيا أفضل مما كانت عليه أثناء حياته. ففي 5 كانون الثاني سنة 2009 أعيدت إليه الجنسية التركية التي كانت الحكومة قد جردتْه منها بقرارٍ رسمي أعلنتْ عنه في 25 تموز سنة 1951 (بليزنغ، 273/ غوسكو، 254). ومع إعادتها سقطتْ عنه التهم التي كان قد حوكم بسببها. وكُتُبُه اليوم تُطبع في تركيا وكانت ممنوعة فيها طوال حياته. وهناك اليوم تمثال له ينتصب في ساحة "تقسيم" بإسطنبول، وهناك دعوة— وإنْ لم تتحقق بعد— إلى نقل رفاته من موسكو لدفنها في تركيا بناء على رغبته التي كان قد عبر عنها في قصيدته "وصية،" التي كتبها قبل موته بعشر سنوات، إذ أوصى بأن يُدفنَ "في مقبرة أناضولية تحت شجرة دُلب" (غوسكو، 346). وتقول سايمة غوكسو وإدوادر تيمز إنه "بالرغم من الخلافات المرتبطة باسمه، فإن ناظم حكمت أصبح أشبه بشاعر تركيا القومي. وفي سنة 1996 شهد مسرح الدولة في أنقرة عرضاً مسرحياً مستمَداً من ملحمته عن حرب الاستقلال" (غوكسو، 350).
وهناك أمرٌ آخر لا يقل توكيداً، هو أن ناظم حكمت الشاعر لا ينفصل عن ناظم حكمت الشيوعي. ففكره الماركسي يشف من خلال شعره. والقارئ الفطن، حتى لو كان يجهل الخلفية الفلسفية والسياسية لناظم حكمت، يمكنه أن يتوصل إلى هذا الاستنتاج بنفسه. فهناك شعراء شيوعيون لا ينم شعرهم عن ولائهم السياسي، كالشاعر الصربي فاسكو بوبا، مثلاً. أما ناظم حكمت فلا يصدق عليه هذا. إن شعره يدل بوضوح على شيوعيته. حتى أنه حاول أن يضع "المادية الديالكتيكية في صيغة رباعيات،" رغم أن شيوعيته، كما يرى والتر جي أندرو، "لا تبدو باردة أو عقائدية، بل تبدو نمواً طبيعياً لحبه للناس، ولرغبته في أن ينشأ الإنسان في جو يسوده الحب والتعاون" (هاتشت، 792). ولكن، مثلما يختلف شاعر عن شاعر، يختلف قارئ عن قارئ. فالقارئ الذي يبحث في القصيدة عن رسالتها السياسية، سيجد صعوبة في تقييمها من وجهة نظر جمالية. ولهذا تقول غيزلا كرافت، إحدى مترجمات ناظم حكمت إلى الألمانية: "لقد طغت شهرة ناظم حكمت كشخصية شيوعية عالمية على شهرته كشاعر. وهذا أدى إلى قصور في إدراك القيمة الفنية لقصائده، رغم أنها قصائد تلامس قلب القارئ" (آلكان، 115).
ولعل أفضل ما نختم به مقالتنا هو ما قالته كارولين فورشيه في تقديمها لترجمة بليزنغ الإنكليزية لمختارات من شعر حكمت: "إذا كان حقاً ما كتبه شاعر المقاومة الفرنسية روبير ديزنوس من أن الأرض مخيم مضاء بآلاف الحرائق الروحية، فإن ناظم حكمت إحداها. وإذا كان حقاً ما يعتقده برتولد بريخت من أن أمل العالم الوحيد يكمن في تعاطف المضطهَد مع المضطهَد، فإن ناظم حكمت يجسد مثالاً لذلك الأمل" (حكمت، قصائد من ناظم حكمت، 11).

----

* (عشرون قصيدة من برلين) ديوان لعبد الوهاب البياتي، و(51 قصيدة) ديوان لسعدي يوسف.

https://youtu.be/7xx3VOK01Vc?si=ErXfW9JJmLLa-kRd **

أهم المصادر

البرجاوي، علي فائق. مع ناظم حكمت في سجنه: مذكرات لبناني زامل الشاعر في سجن بورصة. تعريب زهير السعداوي. بيروت: دار ابن خلدون، 1980.
حسين، طه. حافظ وشوقي. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1933.
السياب، بدر شاكر. كنتُ شيوعياً. إعداد خالد أحمد حسن. كولونيا، ألمانيا: منشورات الجمل، 2007.
الصائغ، يوسف. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958. دمشق: منشورات اتحاد الأدباء العرب، 2006.
Alkan, Burcu and Çimen Günay-Erkol. Ed. Turkish Literature as World
.Literature. New York; London: Bloomsbury Academic, 2021
Berger, John. Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and
.Resistance. New York: Pantheon Books, 2007
Blasing, Mutlu Konuk. Nazim Hikmet: The Life and Times of Turkey's World
.Poet. New York: Persea Book, 2013
Ceylan, Mevlut (2015) Modern Turkish Poetry: A Personal View Curated By
.Mevlut Ceylan, Poem, 3:3-4, 281-352
Drie, Karen Van. https://glli-us.org/2017/08/07/hiroshima-child-a-poem-by-nazim-hikmet/
.((Accessed July19.2024
;Flemming, Barbara. Essays on Turkish Literature and History. Leiden
.Boston: Brill, 2018
Goksu, Saime and Edward Timms. Romantic Communist: The Life and
.Work of Nazim Hikmet. New York: St. Martin's Press, 1999
Hacht, Anne Marie, et al. Gale Contextual Encyclopedia of World
Literature. Farmington, MI: Gale, 2009
Halman, Talat S. A Millennium of Turkish Literature: A Concise
.History. Ed. Jayne L. Warner. New York: Syracuse University Press, 2011
,Halman, Talât S. "Năzim Hikmet: Lyricist as Iconoclast." Books Abroad
.Vol. 43, No. 1 (Winter, 1969), pp. 59-64
.Hikmet, Nazim. Poems of Nazim Hikmet. Tr. Randy Blasing & Mutlu Konuk
.New York: Persea Books, 2002
/Marowski, Danial. Ed. Contemporary Literary Criticism. Vol. 40. Detroit
.London: Gale Research Inc., 1986



جان ميشيل مولبوا

أنْ تفتح كتاباً بجانب البحر

مختارات

ترجمة: نارين ديركي
سوريا ـ كندا

1
في بعض المساءات، اللازورد يحظى بعنايةِ الذّهب العتيق.
المشهدُ أيقونةٌ،
فكأنَّ السماءَ المتشققةَ أثناء غروب الشمس
تتوقفُ برهةً حتى تصدّق زرقتها.
يومٌ غيرُ مأمولٍ ينهضُ بينما يغيّمُ الليلُ فوقَ سطح البحر

2
حين يذرفُ الليلُ دمعتيه الشمعيتين الأخيرتين
سآخذ بيديكِ
وأقبّلُ عينيكِ
وأنت تعضين شفتيّ
وبعد أن يتدحرج جسدانا الطافحان بالليل،
جسدٌ تلو الآخر
نشعلُ الفجرَ ليتأملنا...

3
تلك النسوة بأعينهن السوداء لهن نظرات زرقاء
الأزرقُ، لونُ الإبصار من أعماق الرّوح والفكر
لونُ الانتظار والتأمل والنوم
الألوانُ، كلّها، يحلو لنا مزجَها في لون واحد
فالزرقةُ نبتكرها من الريح، من البحر، من الثلج،
من البشرةِ الوردية فائقة النعومة،
من أحمرِ شفاه الضحكات،
من هالات الأرق البيضاء حول خضرةِ العيون،
ومن الأوراقِ الذهبية الباهتة التي تتقشّر.

نحلمُ بأرضٍ زرقاء
بأرض ذات لونٍ دائري،
جديدةٌ كما في يومها الأول
ومتعرّجةٌ كما لو أنّها جسدُ امرأة

4
تسعةُ أيامٍ على البحر،
كما لو أنني في معبد
وحيداً مع الآلهة،
مع غيابهم
ثقلُ أياديهم الخفيّة فوق كتفيّ
وحيداً لأمْثُلَ أمام الأزرق
في الأحد العظيم للبحر
أعبّ الفضاء مثل سكّير

جرعاتُ كرب وإيمان،
ترغبُ في سكب المزيد من السماء إلى السماء
ومن المياه المالحة إلى البحر

أشتهي إشعال سيجارة في عباب البحر
نقطةٌ حمراء ضئيلة فوق الأزرق
ذروةُ توهّجٍ وطقطقةٍ واحتراق
تدلّ على وجودي
أنا بذرةٌ،
بعضُ إنسان،
شظيّةٌ من روح دامعة...

5
قد ترغب بالركون إلى عمق البحر
كما لو أنك آلهة متوّجة في السماء، محلّقة حول بئر
ومحاطة ببئر، تنبجس منه، بين برهة وأخرى؛
روح
نظرة رجل
قلب امرأة
أو بضعة كتب عتيقة، بهت حبرها البنفسجي
أنت بئر في جسد طافح بالسراب

6
الأزرق لا يثيرُ جلبة
لونٌ خجول
لا يحملُ نواياً، أو ظنوناً وتدابير
لا يباغتُ الأنظار،
مثل الأصفر والأحمر،
لكنّه، يجتذبها برويّةٍ،
يروضّها
يمهّد سبيلها نحوه، دون عناء
هناك، حيث يبحر الأزرق، لون التلاشي ولا يكترث بشيء
ثم يغرق...

7
إلى ما لا نهاية، ينفلت الأزرق
هو في الحقيقة، ليس لون وحسب، بل نغمة، طقسٌ، أو هسيسٌ نادرٌ للهواء.
إنه تراكمُ ضياءٍ،
ظلالٌ، متماوجة وشفّافة، تنبع من فراغ منسكب؛
في الفراغ
في رأس العاشق
كما في السماء

8
ثمّةَ وجوه، يمنحنا إنحناؤها أملاً بالمستحيل
ثمّة أردافٍ، يلتفّ الليل حولها
وخطواتٍ نهوى مطاردتها، مهما تأخر الوقت
إلى أن نبلغ سماء سرير في غرفة عطرة
يُفتَحُ مصراعاها الخشبيانِ على البحر

9
لون القصيدة
لونُ القصيدةِ يتّكِئ على وفرة الضوء المرتدّ من حبرها
يتباين بين اللحظة والعمر واللسان
هو في البدء شفّاف،
محضُ رغبةٍ مرتبكةٍ في بياضِ صفحةٍ عارية،
يميلُ إلى الرمادي، توّاقاً لمداده المقبل
فجرٌ مبهمٌ على الورقة، كما لو أنّه ضبابٌ أو دخانٌ متصاعد
ومع هذا فهو يذوب، معظم وقته في الأزرق
يمتدُّ في مائه وسمائه، تاركاً للورقة، فكرة لازوردية غامضة...
لونٌ أسودُ، حين لا شيء يخرجهُ عن طَوره، أسيرُ إشارات خُلق منها
وأحمرُ، حين يتسارع، يثور، يجول، وينبض
ذهبيٌّ، برّاقٌ، هنا وهناك، في رقصةِ وريقاتهِ الفانية
لونٌ أخضرُ، في حضرةِ الشجر، في مايو
أبيضُ، مطمورٌ بالثلوجِ، في ديسمبر
لكنّه يتشوّش، حين ينحني من علٍ، وجهُ الحبيب...

10
طوال ربع ساعة أبدية، جالسًا على ظهرِ سلحفاة حجرية، وسط نهر كامو، الذي هو في النهاية
مجرد طبيعة من صمت ومن تأملات هادئة ومن انعكاسات تتدفّق من الصخور...
أرغب بدوري في تشييد كوخ لتأمّل القمر، أو إضرام نار كبيرة فوق قمم الجبال، أوقد بها الغيمات...

11
في اتقاء الموت، ألوّن أو أنقش رموز حمراء فوق ندف بيضاء...
أنا: لحظة عائمة ومهتزة يعزف عليها كل آخر موسيقاه.
"رجلٌ تائه لا يحذق وجهته، يسير في هذا العالم محرّكاً عصاه هنا وهناك مثل ضرير"

أن يكون هو في الحقيقة هذا الرجل الأعمى الذي يجهد على الدوام لفتح عينيه.
يمدّ يده، ينصتُ للغات الأخرى.
يتأكد من وجود عوالم يصعب بلوغها.
أتشارك مع أقراني شظايا الجهل.

أسئلتنا تقربنا أكثر من معارفنا.
وفي عدم الفهم نجد أنفسنا، في غياب اللغات،

حيث تنفدُ كلماتنا ويضيع دعمنا.

نتقاسم مع الغير أسباب وحدتنا
ننعزل حتى في الحب
ونصمت تحت ثنايا أصواتنا.

12
أنْ تفتح كتابًا بجانب البحر
أسرٌ للصفحة أمامَ الشساعة
ها هما بالرغم من ذلك، رحبان، هبتان
ليسا بذاتِ الامتلاء، لكنّهما، في الأفق يكادان يتطابقان
فأحدهما من خطوط مرنة رتيبة
والثاني أمواج وامواج لا تهدأ فوق الصفحة الزرقاء الممتدّة الواسعة.

يستهويني صمتٌ تبدعهُ اللغة أمام بلاغةِ البحر، وطيورٌ ترسمُ، في الذهاب والإياب، بخطواتها،
فوق لوح الرمل المفتول، دون اكتراث بالحروف الهيروغليفية المشوشة.

يعجبني أن الكثير من الجمل غير المتسقة تُكتبُ عن الطحالب، الموج، الخشب العائم، البرك،
الجداول، الخطى، ديدان الرمل، الأصداف، والريش،
هنا حيث أحمل كتابي
مهمّةُ الشاعرُ: تصديق لحظات التوهج

شيءٌ ما هنا يستحضرُ المذنّبات
الهطولُ الناعمُ، لكوكبةٍ من الكلمات، أسود على أبيض،
ينيرُ ليلَ البشريةِ بقطرات من الحبر...

---

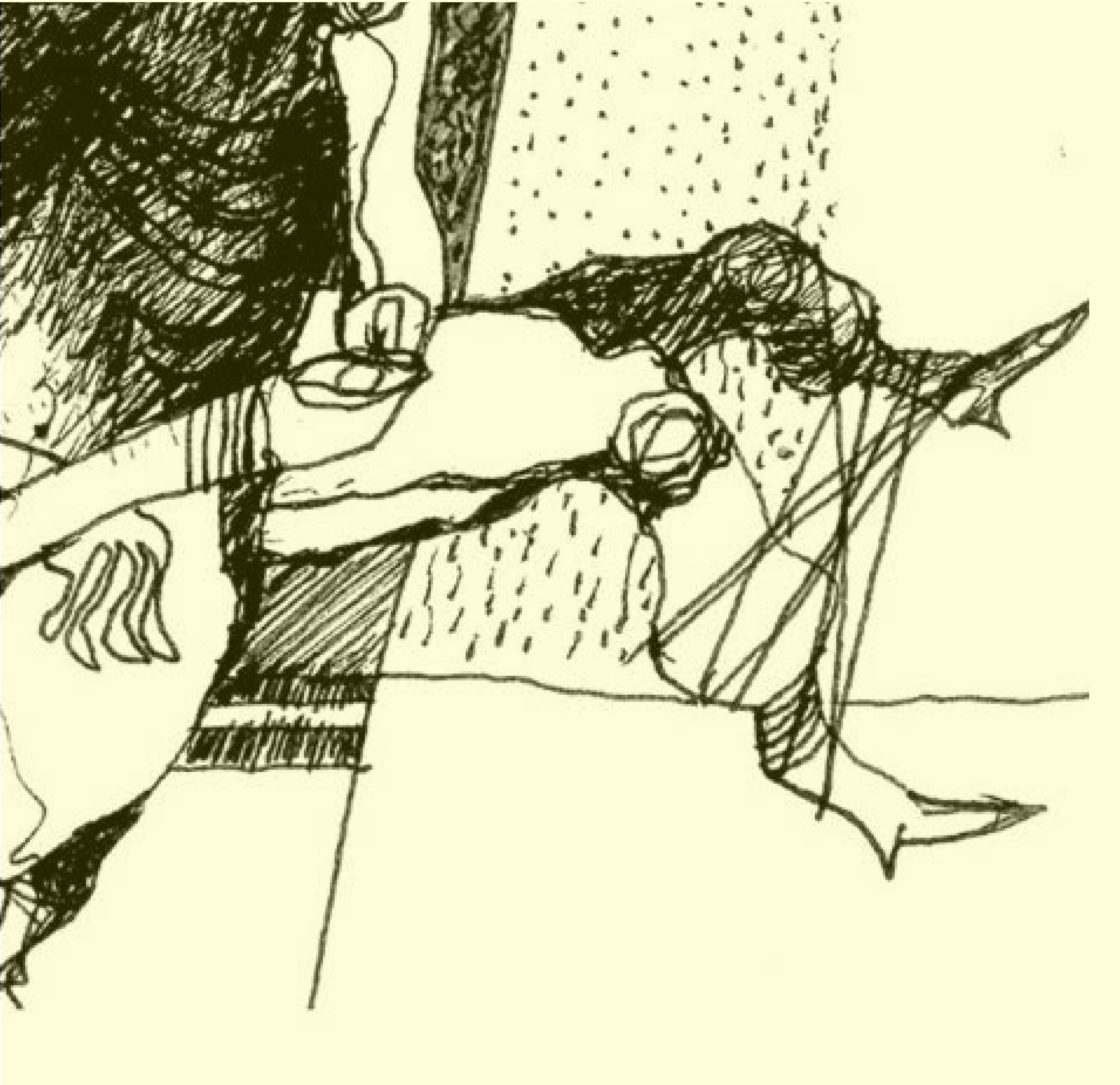
* جان ميشيل مولبوا

شاعر وناقد أدبي وفنان تشكيلي. يعرف من خلال أعماله الأدبية والفنية بتأثره البالغ بالبحر، ما يظهر جلياً في كل نصوصه تقريباً. يعمل الشاعر الآن كأستاذ محاضر في الشعر الحديث والمعاصر بجامعة باريس العاشرة. حصل على جائزة غونكور في العاشر من مايو عام 2022. من أعماله الشعرية التي اخترت ترجمة بعض نصوصها: حكاية الأزرق متبوعة بغريزة السماء، وهطول مطر ناعم وأيضاً حكاية باللون الأزرق.

* نارين ديركي

شاعرة سورية من مواليد مدينة الدرباسية. تخصصت في الترجمة من الفرنسية وإليها، بعد تخرجها من قسم الأدب الفرنسي- كلية الآداب بجامعة دمشق. تتلون حياتها بالسفر والترحال بين سوريا وكردستان وكندا. تقيم حالياً مع أسرتها في مونتريال/ كيبيك.
صدر لها ديوانان شعريان باللغة العربية (نارنج) 2016 عن دار التكوين بدمشق، (أنا خارج البيت) 2021 عن دار المدى ببغداد. تعمل الآن على إعداد كتابها الشعري الثالث باللغة الفرنسية بعد حصولها على منحة الكتابة من مجلس الفنون والآداب في كيبيك سنة 2023.


صلاح بو سريف
كُومِيدْيا العَدَم
فِي الذُّبُولِ المُرِيبِ مِنَ الحُلْمِ
رُسُومات: محمد العامري



أَبْدُو خَرَجْتُ مِنْ جِرابٍ قَدِيمٍ.

أَثْوَابِيَ مُهْمَلَةٌ،

لَا
شَيْءَ فِيهَا يَشِي أنَّ الزَّمَنَ الَّذِي أَنَا فِيهِ زَمَنِي.

لَمْ أنْهَضْ مِنْ سَرِيرٍ قَدِيمٍ،
السَّماءُ فَوْقِيَ،
هِيَ السَّماءُ كما ارْتَأَيْتُ أراهَا مُنْذُ أبَدِي.

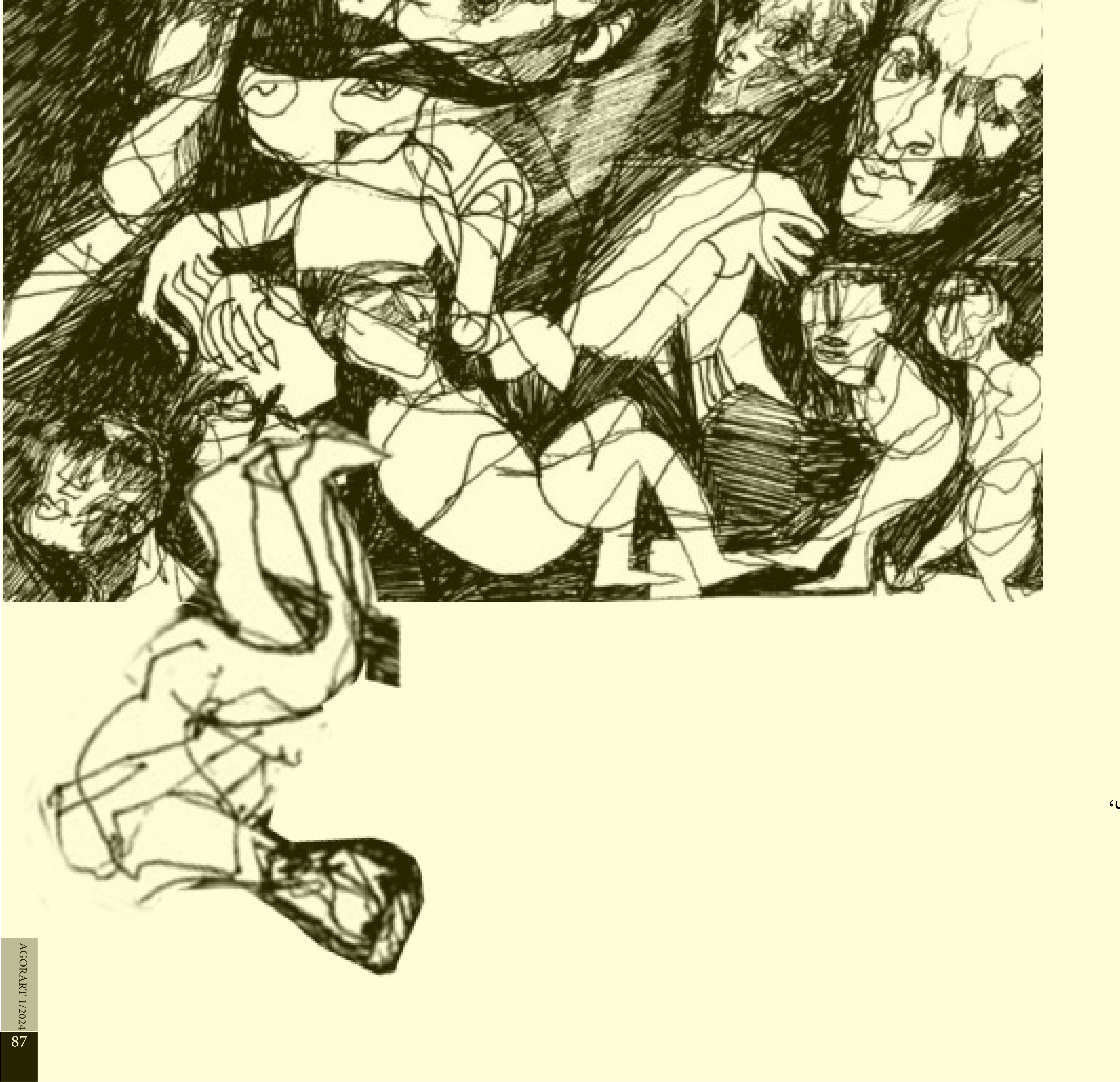
فِي النَّزْعِ الأخِيرِ مِنْ نَوْمِيَ،
سَمِعْتُ كُلَّ الألْوَانِ،
رَأَيْتُ كُلَّ الأصْواتِ،
الحُلْمُ أسْرَى بِي في سِرِّي،
وكُنْتُ تُوشِكُ سِنَتِي تُلْقِي بِي فِي رَمادٍ،
نَارُهُ ما تَزَالُ تَسْبَحُ فِي جِمَارِها.

:. هَلْ وَسِعَكَ الخَلْقُ،
أمِ النَّوْمُ مَا ظَنَنْتَ أنَّكَ وَسِعْتَ أشْجَانَهُ،
وَرُزْتَ المَسَافَةَ بَيْنَ زَمَنِكَ،
وَمَا ظَنَنْتَ أنَّهُ الزَّمَن ما أنْتَ فِيهِ !؟

فِي أيِّ مَاءٍ أنْتَ سَابِحٌ،
الغَرَقُ لا يُثْنِيكَ أنْ تَعْبُرَ المَاءَ بِلا أدْنَى شَكٍّ في الغَرَقِ ؟

ضَمُرَتِ المَسَافَةُ،
أبْدُو فِيهَا جُرْعَةً فِي جَرَّةٍ.





جِسْمِيَ هَذَا البَدَنُ المُتْعَبُ،
قَلِقٌ، فَاتِرٌ، تَخْذَلُهُ الطُّرُقُ ما إنْ تَأْخُذَهُ اَلسَافَاتُ.

: . ما العَمَلُ ؟
لَمْ أَنْسَ أَنَّكَ فِي سِنَتِي سِرُّكَ سَرَّنِي حِينَ قُلْتَ لِي:
. [ما لَمْ تَخْذَلْكَ الطُّرُقُ فَلَسْتَ عَلَى سَفَرٍ].

رَسِيسُ غَيْمَاتٍ كَانَتِ الرِّيحُ تَهُشُّ نُثَارَها
وَجِيبُها أيْقَظَنِي
لَمْ أَلْتَفِتْ خَلْفِيَ،
نَظَرْتُ فِي النَّبْعِ،
السَّاعَةُ وَاقِفَةٌ،
عَقَارِبُها عَالِقَةٌ في الفَراغِ.

حِينَها حَدَسْتُ أنَّ السَّمَاءَ سَقَطَتْ في المَاءِ،
وَأنَّنِي في نَزْعِيَ الأخِيرِ مِنَ النَّوْمِ،
الأرْضُ لَمْ تَعُدْ تَكْفِينِي لِأَكُونَ مَنْ أسْرَيْتَ بِي في سِرِّي،
وعَيْنِي ما تَزَالُ عَالِقَةً فِي ما خُيِّلَ لِي مِنْ هَبَاءٍ.

: . فِي أيِّ مَجرَّةٍ أنْتَ إذَنْ،
أهُلاسٌ مَا أَنْتَ فِيهِ،
أمْ
حُلُمٌ غَطَّى عَلَى نَوْمِكَ،
بِتَّ لا تَعْرِفُ مَنْ يَحْلُمُ بِمَنْ،
ما طَعْمُ اليَقظَةِ فِي النَّوْمِ،
كَأنَّكَ دَخَلْتَ فِي سُكْرٍ ثَقِيلٍ،
جِسْمُكَ صِرْتَ عَلَيْهِ عَالَةً،
لا يَقْدِرُ يَحْمِلُكَ،
وَلا أَنْتَ تَحْمِلُ مَا خَملَ مِنْهُ مِنْ رُوحِكَ المُتْعَبَة ! ؟

ما أظُنُّهُ مُوسِيقاااا،
كَانَ صَوْتَ مَاءٍ أشَاحَ بِصَوْتِهِ عَنِ العُشْبِ،
اكْتَفَى بالظِّلِّ،
لِما فِي المَاءِ مِنْ سَوَادٍ.



أطْرافِي بَعْضُها لَمْ يَعُدْ يُمْسِكُ بَعْضاً،
تَدَاعَتْ أنْحَائِي
الرِّيحُ تَلْهُو بِها
كَأَغْصَانٍ نَشَفَتْ أنْسَاغُها،
تَيَبَّسَتْ،
لا وَرَقَ عَلِقَ بِها.

مِنَ النَّهْرِ كَانَتْ تَجِيءُ المُوسِيقاااا،
الغِنَاءُ فِيهِ أنِينُ آلامٍ تَبْدُو خَارِجَةً مِنْ قَبْرٍ قَدِيمٍ.

: . هَلْ تَرَى طَيْفاً ما،
لا تَتْرُكِ الظُّلْمَةَ تَحْجُبُ عَنْكَ الغِنَاءَ،
المُوسِيقَاااا تَعْلُو،
مَتَى فَتَحْتَ عَيْنَيْكَ أكْثَرَ،
مَا يَبْدُو لَكَ قَبْراً جُزْهُ،
تَرَى كَيْفَ فِي سَرِيرِكَ الأكْوانُ تَآخَتْ،
والنَّوْمُ جِرابٌ قَدِيمٌ،
فِي ظُلْمَتِهِ،

أوْهَامُنا تَصِيرُ أحْلاماً،
بَعْضُها يَطْفُو على بَعْضٍ،
كَخَشَبَةٍ،
شَرِبَ المَاءُ ثِقْلَها.

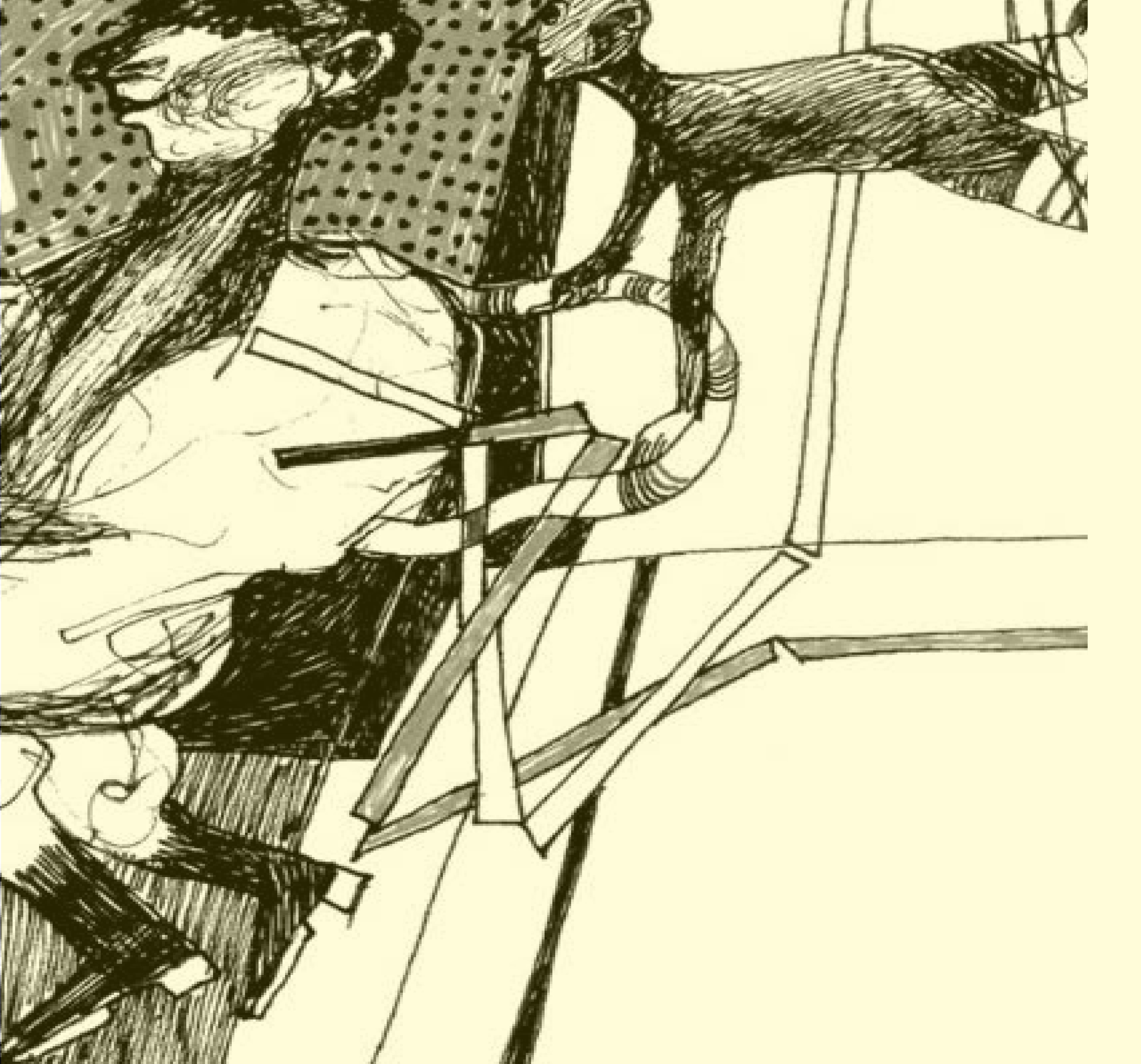


مَنْ سَيَقودُكَ أنْتَ، إذَنْ، لِتَعْبُرَ نَهْرَ المَوْتَى،
وَهَلْ حَادِيكَ فِيهِ نَزْعٌ مِنْ أبَدِكَ !!؟

سَارٍ بِلَا وِجْهَةٍ،
عَبَرَتْ أصْوَاتاً كَثِيفَةً كَانَتْ تُهَجِّجُ بَصَرِي.

ما أرَاهُ غَيْر ما أَسْمَعُهُ،
أصَابِعِي كَادَتْ تَتَيَبَّسُ فِي يَدِي،





الفَصْلُ رَبِيعٌ،
لَا
جَلِيدَ يَبْدُو عَلَى الغَيْمِ،
جِسْمِي لَمْ يَكُنِ احْتَمَل قُمْصَانَهُ،
لِشِدَّةِ مَا نَزَلَ مِنْ جِسْمِي مِنْ عَرَقٍ.

مِنْ دَاخِلِي،
كَانَ يَخْرُجُ هَذَا البَرَدُ،
كِدْتُ لَا أَفْطَنُ أَنِّي لَنْ أَصْعَدَ التَّلَّةَ أمَامِي،
مَا لَمْ أُحَرِّرْ أصَابِعِي مِنَ البَرَدِ.

: . أوْجِزْ،
ثَقِيلَةٌ المَسَافَةُ بَيْنِي وَبَيْنَ جِسْمِي.
بَلَغْتُ تُرَعاً مَاؤُها أَسْوَد.
السَّمَاءُ كَانَتْ زَرْقَاءَ،

لَا
رَمَادَ فِيها.

عَرَفْتُ أَنِّي دَخَلْتُ أَرْضاً رُبَّما تَكُونُ آخِرَ مَطَافِي.

الصَّوْتُ القَادِمُ مِنْ خَلْفِ التَّلَّةِ يَقُولُ لِي:
. ادْخُلْ،
والصَّدَى يَلِيهِ يَحُثُّ خُطَايَ صَوْبَ التُّرَعِ.

: . لِمَ الصَّوْتُ كَانَ غَيْرَ الصَّدَى،
مَنْ يَخْرُجُ مِنْ مَنْ،
وَفِي أيِّ الأَنْحاءِ سَأُجْبِرُ الحَادِي أنْ يَسِيرَ !!؟

اللَّيْلَةُ الأخِيرَةُ قَبْلَ النُّزُولِ

مَاءٌ بَارِدٌ،
لَا أَرَى فِيهِ وَجْهِي.

لَا
خُطُوطَ،
لَا
ظِلَالَ تَجْرِي فِيهِ،
كَأَنَّهُ قَمَرٌ سَقَطَ فِي ظُلْمَةٍ قَدِيمَةٍ.

النُّزَعُ لا تُفْضِي إِلَى بَعْضِها،
لَا
حَيَاةَ تَجْرِي فِي قَاعِهَا.

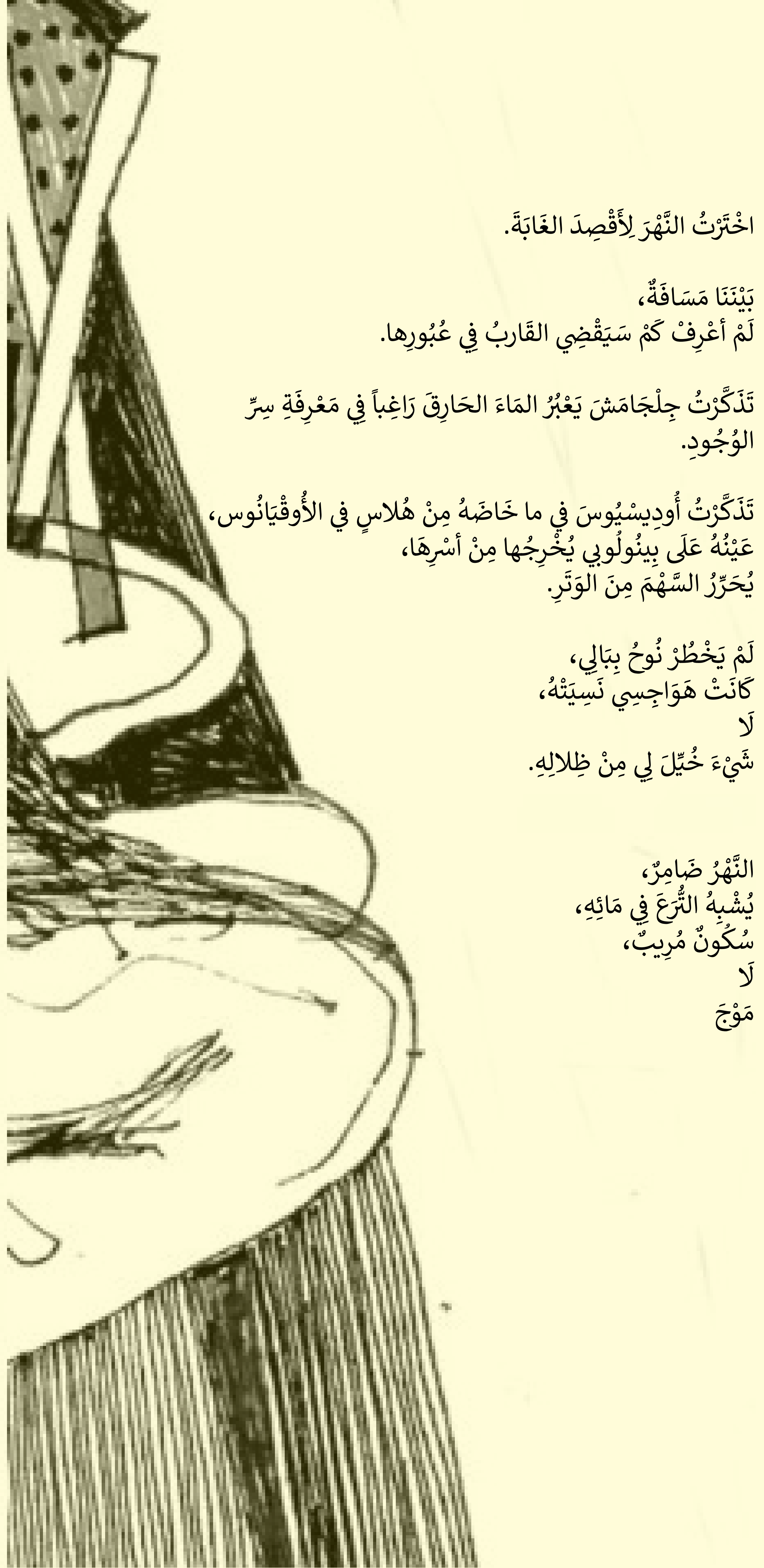
تَنَمَّلَتْ أَصَابِعِي،

كِدْتُ أُلْقِي بِهَا فِي هَذَا السَّوَادِ السَّاكِنِ،

أَحْجَمْتُ، فِيمَا كُنْتُ أُوشِكُ أَضَعُهَا فِي مَاءٍ،

عَرَفْتُ فِي اللَّيْلَةِ الأخِيرَةِ قَبْلَ النُّزُولِ،

أَنَّهُ بَقَايَا دُمُوعِ المَوْتَى مِنَ العَابِرِينَ مِنَ المَطْهَرِ إِلَى
الجَحِيمِ.



اخْتَرْتُ النَّهْرَ لِأَقْصِدَ الغَابَةَ.

بَيْنَنَا مَسَافَةٌ،
لَمْ أعْرِفْ كَمْ سَيَقْضِي القَارِبُ فِي عُبُورِها.

تَذَكَّرْتُ جِلْجَامَشَ يَعْبُرُ المَاءَ الحَارِقَ رَاغِباً فِي مَعْرِفَةِ سِرِّ
الوُجُودِ.

تَذَكَّرْتُ أُودِيسْيُوسَ فِي ما خَاضَهُ مِنْ هُلاسٍ فِي الأُوقْيَانُوس،
عَيْنُهُ عَلَى بِينُولُوبِي يُخْرِجُها مِنْ أَسْرِهَا،
يُحَرِّرُ السَّهْمَ مِنَ الوَتَرِ.

لَمْ يَخْطُرْ نُوحُ بِبَالِي،
كَانَتْ هَوَاجِسِي نَسِيَتْهُ،
لَا
شَيْءَ خُيِّلَ لِي مِنْ ظِلالِهِ.

النَّهْرُ ضَامِرٌ،
يُشْبِهُ النُّزَعَ فِي مَائِهِ،
سُكُونٌ مُرِيبٌ،
لَا
مَوْجَ



لَا
رِيحَ،
لَا
صَوّتَ لَشَيْءٍ يَجْرِي في الأنْحاءِ.

: . أيُّ مَكانٍ هَذَا !؟

ذَابَتِ الأَنْحَاءُ فِي بَعْضِها
الجِهَاتُ تَدَاعَتْ
لَمْ أعْرِفْ فِي أيِّ اتِّجاهٍ أَسِيرُ
اخْتَلَّتْ وِجْهَتِي
لَا
فَرْقَ عِنْدِي
بَيْنَ
الصُّعُودِ
وَ
النُّزُولِ.

أَ
أَنَا
أَمْشِي أَمْ وَاقِفٌ،
الغَابَةُ،
خَلْفِيَ أَمْ أَمَامِي !!؟

الصَّمْتُ بَدَا لِي لُجّاً،
وَ
القَارِبُ قَفَصاً،
حَتَّى جِسْمِي مَا عَادَ يَحْمِلُنِي.

خَفِيفاً صِرْتُ،
بَل
تَلَاشَيْتُ: لَمْ
أعُدْ أسْمَعُنِي،
لَمْ أَعُدْ أرَانِي.



أَ هذا نَهْرُ الأُوقْيانُوسِ المُرِيبِ،
أَمْ
تَوَهَّمْتُ أنَّنِي دَخَلْتُ مَاءً،
فِي
ظُلْمَتِهِ تَلَاشَتْ أَنْحَائِي !!؟

فِي الطَّرَفِ الآخَرِ مِنَ النَّهْرِ،
كَانَتِ الشَّمْسُ تَتَملَّى عِطْرَهَا فِي المِرآةِ،
لَا
شَيْءَ مِنْ سَنَاهَا يَبْلُغُ الأُوقْيانُوسَ،
ضَوْؤُها هُنَاااكَ،
لَبَّدَ الغُيُومَ،
أَجَّجَ رَمَادَها.

ظَنَنْتُ أنَّنِي فِي الجَحِيمِ،
وأَنَا بَعْدُ لَمْ أَسْتَوْفِ خِصَالَ النُّزُولِ إلَى المَطْهَرِ،
لِأرَى مَا الطَّرِيقُ التي سَأعْبُرُها إلى الغَابَةِ.

هَلِ النَّهْرُ مَكِيدَةً،
أمْ
نَزْعَ فَتِيلٍ تَهَيَّأَ لِي فِي صُورَةِ حُلُمٍ،
ظُلْمَتُهُ تَكْفِي لِتَكُونَ قَبْراً مَفْتُوحاً عَلَى العَدَمِ !!؟

كَأنَّ شَلّاَلاً جَرَّ القَاربَ إلَى هَاوِيَةٍ،
كِلانَا لَمْ نَعْرِفْ فِي أيّ فَرَاغٍ حلَّقَ رِيشُنَا.

أَ
خَدِيعَة
مَا
أَنَا فِيهِ
أمِ
الحُلُمُ مَا زَالَ يَأْخُذُنِي حَيْثُ شَاءَ !!؟



الغَابَةُ آهِلَةٌ بِأَفْيَائِهَا،
وَفَوْقَ رَأْسِي السَّمَاءُ بَدَتْ كَمَا لَوْ أَنَّها بَزَغَتْ بَغْتَةً !!!

لَمْ
أَرَ سَمَاءً كَهَذِهِ السَّمَاء،
زُرْقَتُها لَازَوَرْدِيَّة مُلَبَّدَة بِحُمْرَةٍ قَانِيَةٍ،
كَبَحْرٍ لَمْ تَكُنِ السُّفُنُ جَابَتْ مَاءَهُ بَعْدُ،

وَ
لَا جِسْمَ فِيهِ غَسَلَ أَصْبَاغَهُ.

مُوسِيقَاااا
مِنْ بَعِيدٍ تَأْتِي،
مَجَازَاتُها تُشْبِهُ لُغَةً تُولَدُ مِنَ العُشْبِ.

رَوَائِحُ العُشْبِ طَفَتْ عَلَى جِلْدِيَ،
صِرْتُ أَنَا العُشْبَ،
اللُّغَةَ،
النَّغَمَ،
وَ
الغِنَاءَ.

:. مَنْ يُدِيرُ هَذَا الشَّذَى !!؟

أَنَا
فِي ظُلْمَتِي،
فِي شَذًى نَاعِمٍ هِمْتُ،
مِنْ ظِلِّي كَانَ النُّورُ يَخْرُجُ،
صِرْتُ صَدًى لِشَذَايَاااا
وَ
خَمْرَة
مِنْ كُلّ الأَنْحاء.

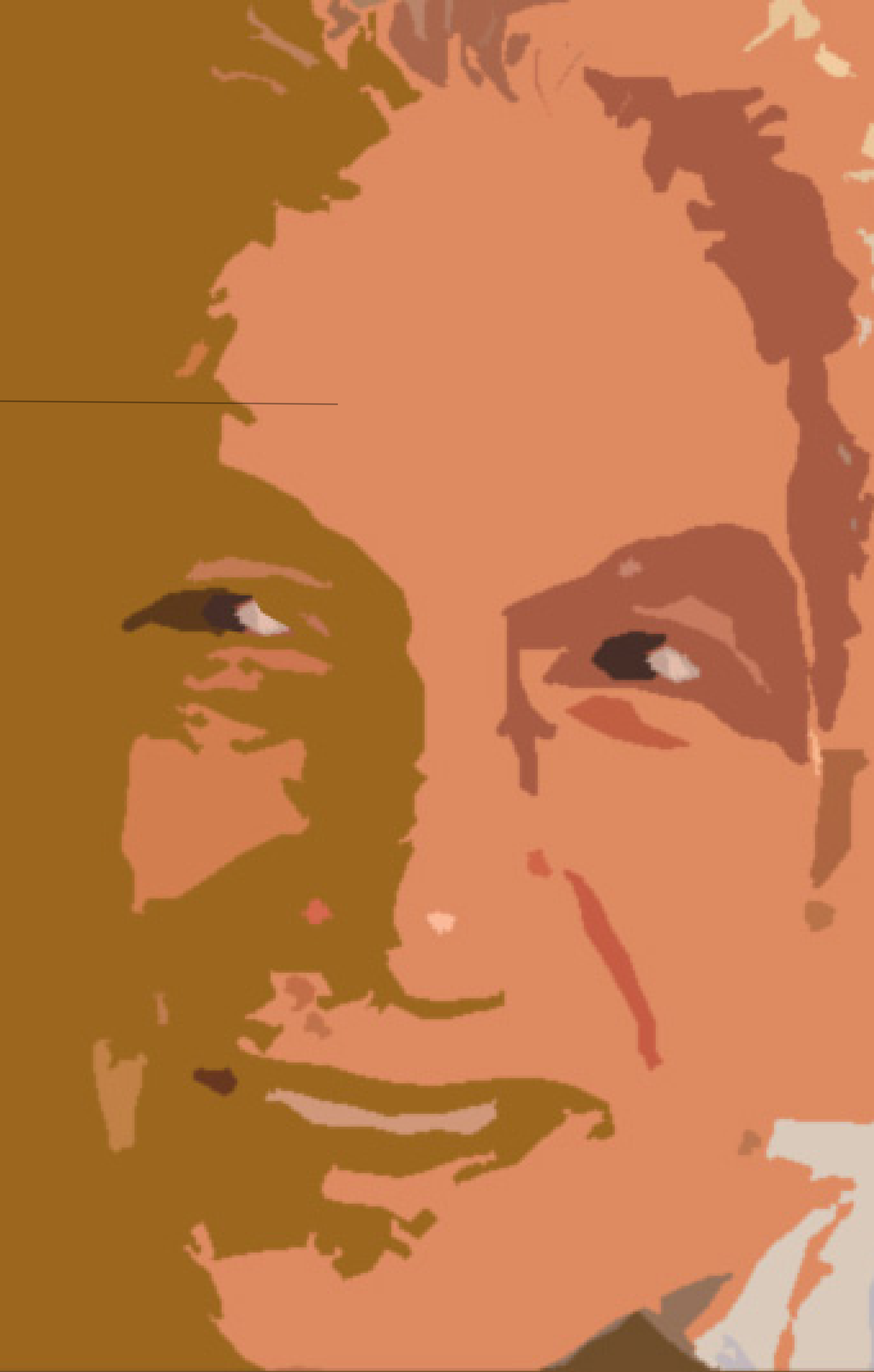
مَقْطَعٌ من العمل الشِّعْرِيّ «كوميدْيا العَدَم. في الذُّبول المُريب من الحُلْم»، والعَمَل نَصٌّ واحِد يشمل الكِتاب كاملاً. رسومات العمل، من إبداع الفنان والشاعر محمد العامري.

أسعد آل فخري

مرايا العِناق
وشظايا القُبَل

" الكاتب لا يُنهي روايته أبداً
لكنه يتخلى عنها"
ماركيز

رسومات : كريم سعدون





مرايا العِناق وشظايا القُبَل

أصابعكِ كما نداءٍ طويلٍ يرتَدُّ صداه على غواياتِ مراياكِ الفضّاحاتِ، إذ كلما شَدَّ اللظى رِحالَ نوارِه، تبدى اشراقه مضاوٍ على محياكِ. يا لهولها مراياكِ المخفوراتِ بنسوةِ زُحَلِ الضِّليلِ بعدما استوى فوقَ هاويةِ البرقِ، وقيومِ الرَّعدِ في السماواتِ، ها هنَّ كلَّهنَّ نُثارٌ من مرايا وأنت سيدةُ المرايا، والمرآةِ المعلقةِ فوقَ خوابي معاسلِ القبلِ، وشَهدِ العناقِ. وإني أراكِ رايةً خفاقةً فوق الهضابِ النائماتِ، هنَّ مَراياكِ اللواتي يَقْذُفْنَ الليلَ بأنجمِه، ويَقِدْنَّ ناركِ من وَجَلِ رمادِ العناقِ، وجِمارِ القُبلِ المتوارياتِ في سعيرها فوقَ المفارقِ اللاهباتِ.

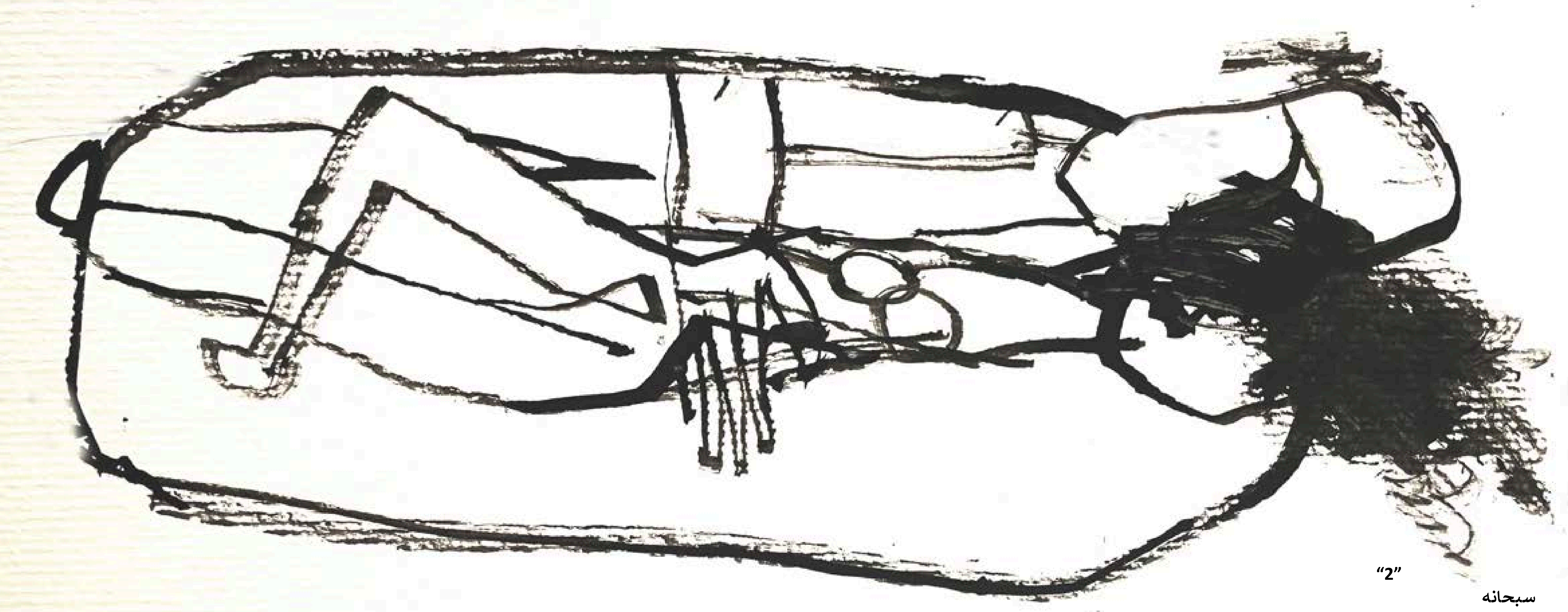
"1"

وَيْحَكِ
يا ربةَ الينبوعِ والنُّهُرِ
ها قلبكِ
خفاقٌ كجَناحِ فراشَةٍ
نادتها مرايا
الضوءِ
من عَراءِ نَوّارِها المشرقِ
كما الاصباحِ
حيرانةً
تجوب عينَ المواثيقِ
في صحافِ
مراياكِ
وسلسَبيلِ وصاياكِ العشرِ
المُنادياتِ
من فؤادها فوقَ الأسوارِ
وأنا الذي
سَأقِدُ الخَفيَّ من محياكِ
ناراً
من أوارِها الفضاحِ خَلفَ
السِّياجِ

وألمَّ الضَّوءَ الهارب بأنواره
من ظُلمَةِ
الرُدُهاتِ واللائذِ من السُّرادقاتِ
وأنادي
على مراياكِ الضالاتِ
ذا
ظلكِ الميمونِ
رَشيقاً
كما سناجبِ الأيكةِ
المسحورةِ
يَتَسلَّقُ أدراجَ مراياكِ على سلالمِ
الفؤادِ
من مَراحِ القلبِ
إلى مَراحِ الآهاتِ
وأنتِ
يَتُها الشاهِقَةُ كَشَجرةِ
أكاسْيا
أطْبَقَت المَحارات
جُفونَها
على مَديحِ عَينيكِ
ونامَتْ
سَوسَناتُ السَديمِ على طَيّكِ
الفواحِ

يا نجومَ الخُطى آهُ شوقٍ أنتِ، وهَياجِ طواويسٍ على الأدْراجِ، شِفاهُكِ مُعجمُ اللمى وعينُ القُبَلِ، مخفورةٌ مراياها بوَصايا عِناقِ الحمْآتِ والحِمَمِ الحارقاتِ، غَيرَ أني مُذْ تَلا الحَجَرُ آيةَ الزُرْقَةِ على الحَجَرِ طَعَنْتُ البَحْرَ بِهُبوبِ جُنْحِ نَوارِسِهِ، وغَرقتُ في أضاميمِ العناقِ حتى آخر أنفاسِ الشوقِ، ولهاثِ المشتاقِ. يا المرآةِ القديسةِ التي فوق عتبها تستوقدُ الفضةُ من دمها عينَ الرائي، وتنام على شجر محياها طيور الكراكي المهاجراتِ في غدوها ووقتَ الإيابِ.





"2"

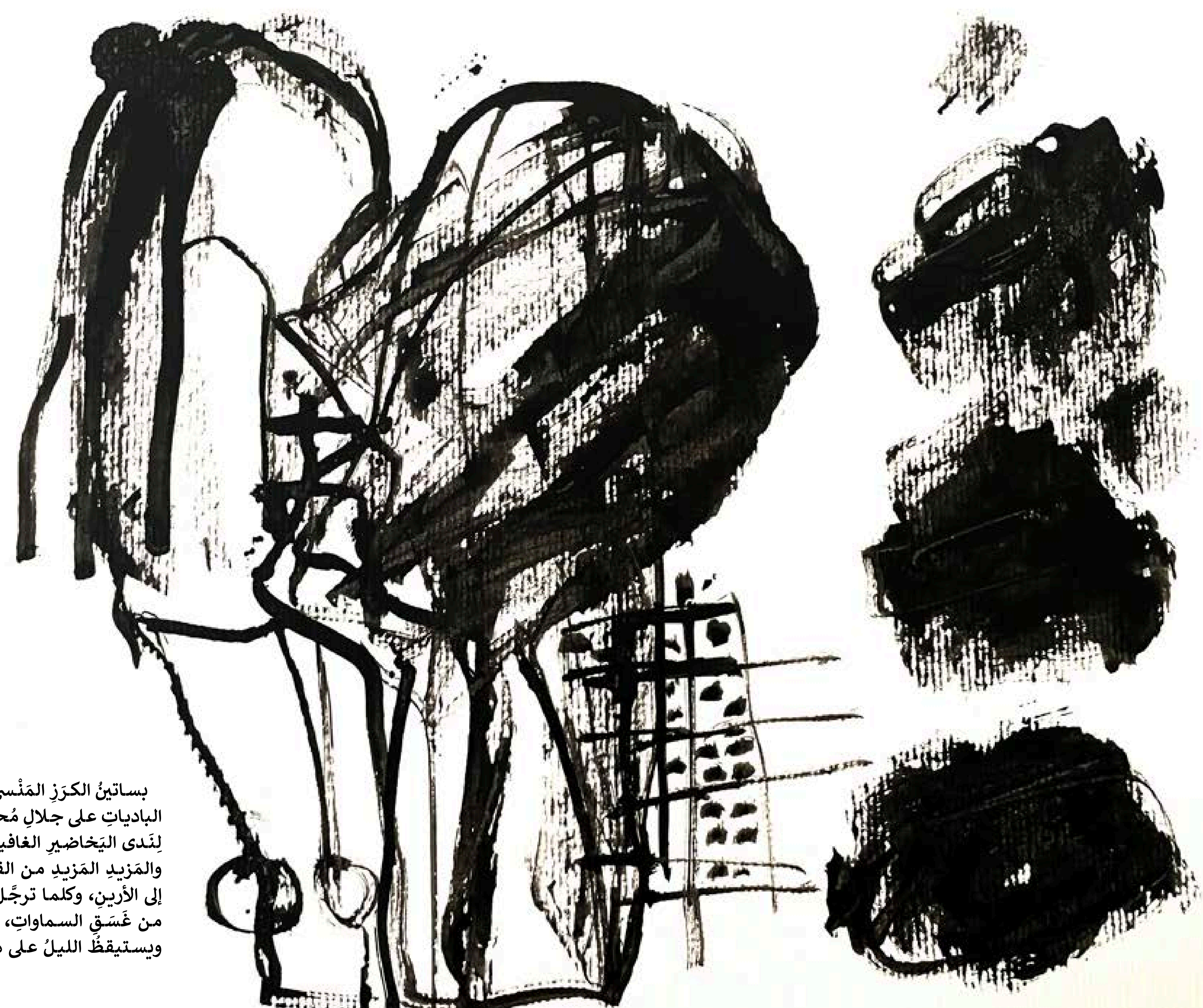
سبحانه
الذهبُ الموشى بتمائمِ
الياقوتِ
المُعلقاتِ أجراسها
قِلادةً
على أبوابكِ العشرِ
وشبّاكها اليقظانِ
وكما
هديرِ اللظى في المواقدِ
الأُوَلِ
مُذْ دوَّنتها آهاتي
ريـــحُ
غيابكِ الضليلِ على رُخامِ
المواقيتِ
وقَلِقِ مَرامِرِ المُنتظرِ على شفا متاهِ
الهاوياتِ
ويا لَهولِهِ
سِحْرُ مُحَياكِ الرشيقِ كلما تَقَرَّى
مراياكِ
بعينِ البصائِرِ مالَ على شمالِ
القلبِ
من ألمٍ راقصاً
وعلى يمينِ الفؤادِ ما انفكَ على قبلةٍ
ينوحُ

مَديحي لعينيكِ بيعةُ لا تُرَدُّ، بين مشتاقةٍ أشعلتها حرائق العناقِ قبلما تستيقظُ على لماها القُبَلُ، ها تيكِ يدي سبْحانها أصابعكِ المِسَلاتِ حين تغني عَزيفَ نِداءاتِ الجَسدِ المشتاقِ للجسدِ، إذ كلما جُنَّتْ نُمورُ لهفَتِنا وَاِسْتَكَانَت جِمارُ الشوقِ عِندَ مُنحَدرِ اللمَّى تنادت عليُها خلسةً مواقدُ القبلِ، ها تيكِ ياربةَ المرايا قَوَارِيرَ أعسالِ العناقِ المُشْتَهَى كما فِخَاخِ التِّينُ في ظِلالِ الفيوءِ فاغراً فيهه منكباً على الغُصونِ يتسكَّعُ.

"3"

مَراياكِ اللواتي
من شوقٍ
تَقْذُفْنَ الفجرَ
بوردِ
السَوسَنِ الولهانِ والقُبَلِ
جِمارُ
الشَّفقِ بنارِها الخَرساءِ
سَعيرُ
وقيْدها على الوجُنِ
يا أنتِ
يا مِظلَةَّ الحنينِ ورايةِ
غاوياتِ
الغَسَقِ المُضمَّخِ بالينابيعِ
الدافقاتِ
أُجاجَها النَّميرِ
صوبَ البحارِ والنُّهُرِ
طيورُ
غيابكِ أوْلَمتْني
لفرائسِ الحنينِ
وفُهودِ
الغَياهِبِ
هي ذي مَراياكِ
أعشاشٌ معلقةٌ لطائرِ
النارِ
الذي يغني شوقه سعيراً
في الليلُ
البهيمُ

بساتينُ الكرَزِ المَنْسي أنتِ على غصونِ أشجاره العشرِ، وسهامِ اللحاظ الباديات على جلالِ مُحياكِ، ترانيمُ مُبَشِّراتٌ بِغَدِ الآسِ الذي يبوحُ بعطره لِنَدى اليَخاضيرِ الغافياتِ، على شجر القبلةِ الأولى لهَمْسِ مرايا العناقِ، والمَزيدِ المَزيدِ من القبلِ. سفينٌ يَمْخَرُ عُبابَ بحارِ القلبِ من الفؤادِ إلى الأرينِ، وكلما ترجَّلَ الضياءُ تَبدى مُحياكِ مضاءٍ، وتَنادتْ طيورُ الله من غَسَقِ السماواتِ، على وسائدِ شَفقِ مراياكِ الرائياتِ تَنامُ الشموسُ ويستيقظُ الليلُ على هامكِ مخفوراً بأنجمه البارقاتِ على الأكتافِ.



"4"

أوّاهِ
يا غزالةَ الوحْشَةِ
حَملتُ
كَبِدي قَفْراً وعلى
غَفلَةٍ
من هَسيسِ العُذوبَةِ
جَمَعتُ
ما تَناثَرَ مِني وأنا أُمعِنُ
النَظرَ
بِنِصفِ ما أنا حتى أراني في
مرآتكِ
معلقاً من كعبِ آخيلٍ
أراودُ
التُخومِ على ما تبَقّى مِني
ومنكِ
على الشرفاتِ
وفوقَ خواتيمِ الثُّغورِ والأمنياتِ
نمَحو
معاً غِلالةَ نَجمةٍ أطلَّتْ منَ
الفَسيحِ
كما مَديحٍ للهَباءِ فوقَ النَّحْرِ
وتسبيحٍ
عندَ عناقِ اللمى حينَ يستبدُّ بها
السَّعيرُ

اصباحكِ الجليلِ شجرُ اليقينِ، وتفاحةُ الشكِ على غُصونها الغاوياتِ قبلَ المغيبِ، أما آنَ للشوقِ يأخذني إلى سُرادِقِ هضابكِ الحسنى، أقْرأ عند ينابيعِه سُورةَ العُنُقِ المَديدِ، وأرتلُ في حضرةِ الليلِ على الأكتافِ العارياتِ خواتيمِ قِصارِ صورةِ القبلةِ اللمياءِ على الفيه، نِداءٌ من الشوقِ نُثارُهُ يليقُ بِنَجْمٍ هَوى لشدةِ هَولِ ما رأى في مَراياكِ المعلقاتِ على أدراجِ قوسٍ قُزحٍ تاهَ من حيرةٍ ألَمَّت به بين الأرضينِ، والسماواتِ. سَتُغْلِقَنَّ خَطوبَ الرَّعدِ أنا وأنتِ ببواباتِ البرقِ من برازخها، ونوصِدَنَّ بِمِسَلاتِ زنابقِ راحتيكِ العشرِ، شباكَ أناشيدها الزُّرقِ، وعلى مراياكِ التي مُسْتَقَرُّها أقفالُ قُبْلَةِ الاصْباحِ على فيْهِ مَنابتِ الوردِ.

"5"

جَنائِنٌ
من أناشيدٍ تبدى فيُها
الآه
مصطخباً وأغرقها
الأنينُ
أمامَ المرآةِ وعلى وردةِ
النَّهدِ
نَدَّ عزيفُ قيثارةِ الأُخدودِ
غريدَ
مناقيرِ طيرٍ أيقظه
الغريدُ
كما نجومٍ شارداتٍ في
السماواتِ
تُنادي من فؤادها الضِّليلِ على
المُدبراتِ
من النجومِ
والأجرامِ السّابحاتِ
ولقد
غَدَتْ مراياكِ مثاقيلٌ
من خيالاتِ أرياشٍ
جنحها
قَطيعٌ من الغيم يَسّاقَطُ
غزيرَ
مَطيرِه مزيداً من القُبلِ المشوبةِ
بالعناقِ

وها عيناكِ من كَليمِهِما الصَّموتِ أراهما تَرْتَشِفانِ الحنينَ من كأسِ مُحياكِ، والشمسُ ذهبٌ عَصيٌّ في مِعْصَميكِ كلما وسْوَسَتْ أساوِرُها أشْرَقَتْ من بَوابةِ أيوبٍ أشْواقكِ مَطويةً طَيَّ السماواتِ. يَتهُا الواسنةُ عيناكِ، بماءاتِ الوردِ وأسرارِ مَرايا لَيْلِكِ الوَضاحِ، تَفِرُّ الدواري لتَنْثُرنَّ مباسمها الجَسوراتِ زقزقاتٍ على إستَبرقِ البصيرةِ الفَواحِ، ومروجِ الآهاتِ، ولْتَسْتَحمَنَّ أنتنَّ يا بناتِ زُحلَ الضليلِ، يا حارساتِ المكيدةِ على الأسوار بالضوءِ الهاطلِ فوقَ مرايا النُّهُرِ، وعراءِ السابحاتِ من الأجرامِ في سماواتِ عينيكِ المحروستينِ بسورةِ البحرِ وآياتِ الزرقةِ والماءِ.

“6”

سُبحانَكِ
يا إِصْباحاتِ مراياها
مَنْ ذا الذي
طَوَّقَ
قافِيَةَ القبلةِ بسلالمِ
العناقِ
وأحاطَ كَمائِنِ وردها
بِزَرَدِ
الحيلَةِ واخْتَصَرَ مُكوثَ
السِّحرِ
في مراياها فوقَ المرامرِ دونَ العتباتِ
كما
حَصاةٍ بألوانِ طيوفِ اللهِ
نبَتَتْ
على ضفةِ النهرِ فصقلتها
البروقُ
والجارفاتِ من الماءِ الأجاجِ
غير أنيَّ
أنثُرُ ها أنا حَمْأتي
على الحَدَآتِ
في العَراءِ
وأُسَبِّحُ
باسمِ قِرْطَكِ الذي لِسانُ غِوايَةٍ
مصلوبةٍ
على حجرها الكريمِ
وصايا من ماءِ
السِّحرِ
وقافيةِ حروفِ
الغوايةِ ولُهاثِ
الغاوياتِ

ويا لدعاءَ تفاحةِ الأزلِ قبْلَما تَغرقُ حانياتِ وُجَنِها في حمرةِ الشفقِ الميمونِ ولا تنامُ، فكلما تَطَهَّرتْ مَحانيُها بالماءِ الزلالِ، هطل الدَّيمُ من قبَّةِ الشمسِ ذهباً يسيرُ كما الملائكِ على الماءِ. ولأَحْتَجِبَنَّ كما مراياكِ في الظلِّ المبينِ، إذا ما مَرَّ المساءُ ساخِراً مِنْ نُجومِهِ، ولا أنفكُ عن امتدحَ الليلَ في عينيكِ عاكفاً أصلي للتيه في سحرهما وللتائهاتِ من اللحاظِ. كما قمرِ السماواتِ طَلُّ محياكِ من خلفِ أستارِ الظلماتِ التي نَهْبُ مضاوي بريقِ نجومِها، ليلِ مرآتكِ الأولى ونشيدَ انشادِ القبلِ وديمِ العناقِ.



"7"

الصبحِ المُبينِ أنتِ
بجمارِ
أنوارها الغافياتِ
هِضَبُ
الأَمداءِ بين راحتيكِ طائرٌ
الأنوقِ
حَطَّ على الأكتافِ وما عادَ يطيرُ
وأنتنَّ
يا حارسات مشيئةِ الكمالِ
الحيرانِ
على وجوهِ فضةِ مراياها البراقةِ
سَبِّحنَّ
من فيضٍ باسمِ الفؤادِ
والصلاةِ
على القلبِ وأرينه الولهانِ
فكلما
على الأرائكِ اتكأتْ غاويةُ
المرايا
استيقظتْ من غفوتها أناشيدُها
السَّبعِ
تَنِدُّ ترانيمِ غريدها
الولهانِ
بين مروجِ البوادي
والنشوانِ
في حيرته بينَ تيه
النَّحرِ
ومصاعدِ العنقِ
المديدِ

ها تيكِ مواسمَ العَنادلِ على طبقِ الحنينِ الذَّهَبِ، وشَرِّعي دونَ كللٍ مخاطباتِ الصحفِ الأولى كما مَخافِقِ راياتٍ على الشرفاتِ والهِضَبِ، ودحْرِجي النجومَ دون طي سماواتها من بوابة أوكارِ الغياهبِ، وشبّاكِ مواثيقِ اليمِّ والنُّهُرِ، ولأنَّ البحرَ على مرآتكِ ماءٌ أزرقٌ تعومُ على صفحته السفينُ، وأنا بينَ راحتيكِ غابَ عن بصيرتي نداءُ الزرقةِ، وحضرَ الماءُ الأجاجُ، مراياكِ حيرةٌ تنام في يقينِ الشَّكِ، يتبدى ظلكِ بصيرةً خانها البصرُ، وغفت على ذراعها لواحمُ الطيرِ ونعقتْها الغِربانُ والحجرُ.

"8"

ولقد
رجَمنا الخَفي
بِمغاسِقِ النجومِ
التائهاتِ
وانْحَنينا أنا وأنتِ الوسْنانَةُ
العَينينِ
نَلمُ
قُبلَ الشوقَ من عَراءِ عناقِ
روحَينا
الهائمتينِ بين المروجِ
كلما
اصْطَخبَ في مراياكِ
الفؤادُ اعْتذرْ
للأرينِ
للصُّبحُ من غُدافِ أمهِ
الليلِ
بعضاً من محاسنكِ الجليلاتِ
إذ كلما
طلَّ محياكِ تنادت عليكِ نجمةُ
الصبح
دون الأَنجمِ الهائماتِ
يا لَهولِ
عناقِ لَيلُكِ الوَحْشي من اصْباحهِ
المَمْسوسِ
بقبلةٍ على لَماها
آثارُ شَفقٍ
نَبَتِتْ مشارقهُ ورداً
على الأوجانِ
والعنقِ
شمسٌ حيرانةٌ أنتِ في
يدها
معاطفُ الشوقِ وحقائبُ الحَنينِ
تبكيانِ
ميزانكِ الحيرانُ
مترنماً
كفةٌ للشوقِ وأخْتٌ لها للحَنينِ
تنتظرُ
ولِلبنفسجِ الولهانِ بين
مطاويكِ
رايةُ عبيقٍ في مخافقه الروح
تتسكَّعُ

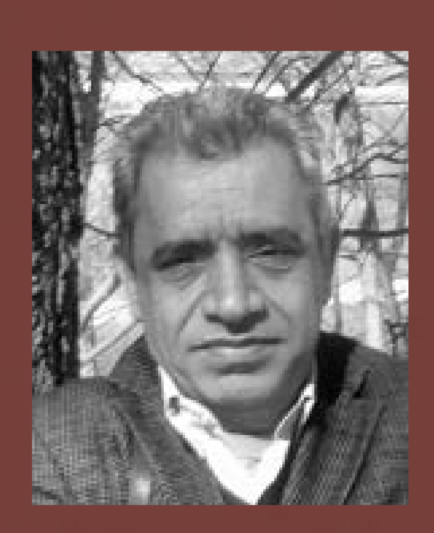
ها هنَّ وصيفاتكِ يَنْثُرَنَّ شظَايَا كؤُوسِ الشوقِ على أرصِفَةِ الحَنينِ كما وليمَةٍ حريفةِ المذاقِ، وخَطْوكِ الضليلِ يُعرِّشُ مثلَ لبلابِ الروحِ على الكلماتِ، وأنا في بهاءِ مراياكِ شوقُ مشتاقٍ وحِناءٍ من كَسْتَناءٍ على الكفَّينِ، وفوقَ المعاصمِ رقشها المبينِ طروبٌ من صمته يقولُ. لَّمحٌ يَنِدُّ في مراياكِ إني أُبصره من بينِ المتوارياتِ، مثاقيلَ أنينٍ تنادي على شوقٍ طويلٍ يفتَتِحُ أناشيدَ عناقِ شَجَرِ الروحِ، وقُبَلِ الصَّبواتِ على الغُصونِ متدلياتٍ دانياتٍ قطوفها المبيناتِ. سَنَرْفَعَنَّ نخبَ المرايا الضريراتِ بكؤوسٍ منْ لازَورْدٍ مترعاتٍ بالظُّنونِ وبالشَّجَنِ، طلُّكِ شجرٌ من الإصْباحِ يُرى في مراياه ضفافَ النهرينِ، وحدودَ أخدودِ النهدينِ المعلقينِ على مشجبِ النَّحرِ، وأنا الذي بينَ مراياكِ يتلو على الليلِ، وصايا الرُّعودِ، متكئاً على وسائدِ النَّدى فوق أسرةِ سِعاف النخيلِ والرُّطَبِ، سُبحانَها متأْهةُ السِّحر في عينيكِ، قُدوسُ الأليفِ ومَرايا آهِ المنْذورِ للريـ...حِ وللمعاصِفِ، لم يكن من بُدٍّ إلاّ إلاَكِ، كأنكِ أولُ الكلماتِ ومنتهاها على السَّطر الناقص. ليسحَننَّ الليلَ قَلبي بِرحى صُبْحهِ، وحنيني إليكِ مَرايا من أباريقِ النَدى الرَهيفِ على العُنُقِ المديدِ. حَمْأةُ أشواقِ الهِنْدِباء عشبَّةِ اللهِ الضائعةِ بينَ الماءِ والماءِ، مَرَايَا السَّمَاوَاتِ تنامُ على وسائدِ فضَّتها من غُفولٍ ولا تستيقظُ إلا في المناماتِ.

فرنسا / مارس
2024 ....



فلاديمير هولان

إلى العدو



ترجمة: سهيل نجم
العراق



Georg Baselitz, Waldarbeiter (Remix), 2007

اكتفيت من هراءك، وإن لم أقتل نفسي فذلك لأن الحياة ليست ملكًا لي وأنا أحب الآخرين لأنني أحب نفسي. يمكنك أن تضحك، لكن النسر وحده هو الذي يهاجم نسرًا، مثلما أن أخيل وحده يمكن أن يشفق على هيكتور الجريـح. ليس بالأمر السهل أن تكون - شاعرًا وإنسانًا في الوقت نفسه فهذا يعني أن تكون غابة بلا أشجار وأن ترى - العالِم يراقب فحسب. يقتصر العلم على البحث عن الحقيقة: شبرًا شبرًا - وليس له أجنحة! و لماذا؟ لقد قلتها من قبل بكل بساطة: العلم هو الاحتمالات؛ والشعر، مَثَلٌ – الشعر مركز التحكم الضخم مجهول الهوية الذي يرفض قصيدة عظيمة ويطالب بالسُكّر. المطر يقلص حجم القضيب ولكن هذه قصة أخرى، قد تقول إنه المساء، وقد حان وقت ممارسة الجنس، وثمة سيدة ذات نهدين قويين للغاية بحيث يمكنك بسهولة كسر زوج من أكواب البراندي عليهما، لكن هذه قصة أخرى. تخيل منارة على متن سفينة، منارة عائمة: لكن هذه أيضًا قصة مختلفة. خذ على سبيل المثال تطورك الكامل من برج كاتدرائية نوسا ليتشين: لكن هذه أيضًا قصة مختلفة تمامًا. سوف تتقيأ السحابةُ ولا يمكنك حتى التجشؤ، أنت غير قادر على ذلك - حراشف الثعبان يمكن أن تخنقك، ما خلقه الله، يريد أن يملؤه الشعور، الأطفال والسكارى يعرفون ذلك، لكنهم ليسوا وقحين بما يكفي ليسألوا لماذا.

يتشكل الضباب من طمث المرأة على المرآة، ولا يسأل الشاعر، من أجل حبه للحياة، لماذا يتغير النبيذ في البراميل عندما تمر المرأة بجانبها. اكتفيت من هراءك الذي يجرح كل ما يريد امتلاكه، من دون حتى أن أعرف كيف أنال قُبلة. لكن الكارثة في الطريق تحجب أشياء لم تكن لتحلم بها أبدًا لأنك لا تحلم، ما خلقه الله يريده مملوءًا بالمشاعر، الكارثة في الطريق، الأطفال والسكارى يعرفون ذلك، لا يأتي الفرح إلا من الحب ، والحب ليس شهوة فحسب، من الحب يمكن أن تأتي السعادة، السعادة التي لم تكن شهوة، يعرفها الأطفال والسكارى. لكي تكون، عليك أن تعيش، لكن لا يمكنك أن تكون لأنك لست على قيد الحياة، وأنت لست على قيد الحياة لأنك لا تحب، لأنك لا تحب حتى نفسك، ناهيك عن جارك. لقد اكتفيت من هراءك، وإن لم أقتل نفسي فذلك فقط لأن الحياة ليست ملكًا لي وأنا أحب الآخرين لأنني أحب نفسي أكثر. يمكنك أن تضحك، لكن النسر وحده هو الذي يهاجم النسر وابنة بريسيس فقط هي أخيل الجريـح. أن تكون ليس بالأمر السهل.

---

*فلاديمير هولان شاعر تشيكي اشتهر بتوظيف لغة غامضة وموضوعات مظلمة وآراء متشائمة في قصائده. رُشح لجائزة نوبل في أواخر الستينيات.
تاريخ ومكان الميلاد: 16 سبتمبر 1905، براغ، تشيكيا
تاريخ الوفاة: 31 مارس 1980

أنتونان أرتو

نبي ضيّعه قومه



كتابة وترجمة :
محمد ناصر الدين
لبنان

(في مسرح القسوة، لا يتعلّق الأمر بالقسوة التي نطبّقها على بعضنا البعض لنتبادل نهش أجسادنا الواحد تلو الآخر أو أن نقطع أجسادنا بالمشرط، وليست كما كان يفعل الملوك الأشوريون بأن نرسل إلى بعضنا البعض عبر البريد صناديق ممتلئة بالآذان المصلومة والأنوف المجدوعة، لكنها تلك القسوة الأكثر رعبًا التي يمكن أن تمارسها الأشياء علينا. نحن لسنا أحرارًا، ما زال بمقدور السماء أن تسقط على رؤوسنا، والمسرح موجود في المقام الأول، ليعلّمنا ذلك).

كان من سوء حظ الشاعر والمسرحي الفرنسي انتونان أرتو (1948-1896) أن يولد في عصر يُزجّ فيه أصحاب الموهبة الفذة في مصحّ عقلي ويعذّب من يخالف «المينستريم» الابداعي بالصدمات الكهربائية لتسع سنوات متواصلة على أيدي أطباء نفسيين هم أقرب إلى المحققين في سجون الأنظمة التوتاليتارية والعنصرية، ولو جاء هذا النبي الملعون أو «المغفّل المقدس» في زمن آخر فلربما ما كان قومه ليضيّعوه، فيغدو شامانًا، أو خيميائيًّا، أو وسيطًا للوحي، أو قديسًا، أو معلّمًا غنوصيًّا، أو أحد أصحاب الملل والنحل. لا تبتغي هذه المقالة مناقشة أفكار أرتو خارج المسرح أو استعراض حياته (يمكن هنا الرجوع للكتاب الممتاز لمارتن ايسلين: آرتو جسد يختبر العالم)، فهو ليس مفكرًا بنسق معرفي متناسق أو فيلسوف يمكن معالجة طروحاته بنسق ابستيمولوجي متماسك، أو شاعر ينتمي إلى مدرسة طليعية أو رجعية رغم انتسابه القصير للحركة السوريالية التي هجرها وهاجمها بقوة حين قررت الانضمام للحزب الشيوعي الفرنسي معتبرًا إن ثورة الانسان الحقيقية لا بد أن تكون من الداخل، بل نقارب صاحب «فان غوغ منتحر المجتمع» في تنظيره للمسرح وطرحه أفكارًا من قبيل «مسرح القسوة» و«مسرح القسوة»»، وهي مقاربة لا بد من الإشارة في مستهلها إلى صاحبها كصاحب تجربة كجسد يختبر العالم بالمسرح، هو الذي كان في تنظيره للمسرح يولي الأهمية الكبرى لحقيقة الجسد الإنساني الملموسة والجدلية القائمة بين المسرح الحي والحياة الممسرحة، كما أسرّ لصديقه جان لوي بارو في رسالة عام 1935: «إن المأساة على خشبة المسرح لا تكفيني، بل ينبغي أن أنقلها إلى حياتي الخاصة». تجذر ايمان جذري في رسالة المسرح وقوته التحريرية في فترة مبكرة في حياة أرتو، فنراه يفتتح مقالًا إلى مجلة أدبية دورية في مرسيليا بما يلي: «من الجائز القول بوجود نوعين مختلفين من المسرح في هذه المرحلة: مسرح غير شرعي، ساذج ومزيف، يرتاده بورجوازيون وعسكريون وأقطاعيون ومعلّمو رسم، ومغامرون، وحائزون على جائزة روما، وهو المسرح الذي يقام في ساكاغيتري على البولفار وعلى مسرح الكوميدي فرانسيز، ومسرح آخَر لا يكاد يجد سقفًا يظلّه، غير أنه هو المسرح الذي ينظر إليه باعتباره انجازًا لأنقى طموحات الجنس البشري».

وجدت أفكار أرتو الثورية لصناعة هذا النوع الثاني من المسرح موطئ قدم لها في الإعلان عن مشروع «ألفريد جاري» المسرحي والمنشور في مجلة «النشرة الفرنسية الجديدة» (1926) والذي يدعو إلى تحرير المسرح من كونه مجرد مسرحية (إذا كان المسرح ليس مجرد مسرحية وحسب، وكان واقعًا حقيقيًّا، فبأي الوسائل يمكن أن نمنحه هذه الدرجة من الواقعية، وكيف نجعل كل عرض نوعًا من الواقعة (une sorte d'évènement). كان المثال الأول الذي أعطاه أرتو لوضع هذه الأفكار موضع التطبيق مثيرًا للاهتمام: يصف أرتو غارة للشرطة على مبنى كنموذج للواقعة المسرحية المثالية، غارة يختبرها متابعو الحادثة بكل وجودهم، وألا يكون ما يقدّم في المسرح أقل من تلك الغارة، كأن يذهل المتفرجون بالطاقة الداخلية للأداء التي لا بد أن ترتبط مباشرة بهموم ومشاغل حياتهم، وبذا لا يتقدم المسرح إلى أذهان وحواس المتفرجين، بل إلى وجودهم الكلّي. ارتكزت فكرة «مسرح القسوة» منذ بداياتها إلى نبرة قتالية عالية اشتهر بها أرتو في كل أفكاره (على عكس لطفه الجمّ في حياته الشخصية): «أقل طموحاتنا هو العودة إلى المنابع الإنسانية أو اللاإنسانية للمسرح، وإعادة الحياة إليه بكليته كل ما يشكّل جزءًا من غموض وجاذبية الفتنة السحرية للأحلام، والطبقات الحالكة من الوعي، نريدها أن تنتصر على خشبة المسرح. نحن لا نقدم أنفسنا إلى العقل ولا إلى الانفعال المباشر للعقل. إن ما نحاول إبداعه هو انفعال سيكولوجي بعينه». هذا الانفعال السيكولوجي أبدع أرتو في تشبيهه بثنائية الأفعى والحاوي: إذا كان للموسيقى تأثير على الأفاعي فليس لأن هذه الأخيرة تنقل أفكارًا روحية أو نوتات متقنة، بل لأن الأفاعي تكون مضطجعة في لفّات طويلة على الأرض، والذبذبات الموسيقية التي تتغلغل في الرمال تخترق جسد الأفعى كرسالة حسية وكيانية، أراد أرتو إذن أن يطبّق على المتفرجين في المسرح ما يفعله الحاوي بالأفعى، ليصلوا إلى تلك النزوات العميقة في قلب النفس البشرية عبر اختبارهم لها بالجسد. المعادلة التي تقوم على فرض المعاناة- أو القسوة على المتفرج شكّلت العمود الفقري لكتاب أرتو الأهم (المسرح وقرينه1938-)، ومطالبة المسرح بإيصال عاطفة عميقة تصل إلى طبقات اللاوعي الإنساني، عاطفة قد تستعمل مؤثرات أقوى من الكلمات لتصل مباشرة الى المتفرج بوسائل لا تقل أبدًا عن السحر أو ما يسميه أرتو «الميتافيزيقيات المحفزة»، التي عرّفها بأنها خزّان طاقات مؤلّف من أساطير لم يعد الجنس البشري يألفها وعلى المسرح أن يجسدها، أو بتعبيره هو «إنها الحقائق السرية التي يمكن للمسرح عبر لغته الإيمائية أن يعيدها إلى الضوء..إنها ذلك الجزء من الحقيقة المدفون تحت الأشكال في مجابهتها مع تيار الصيرورة». وقف أرتو في نظريته هذه إلى جانب القلب ضد العقل، والجسد وانفعالاته ضد تجريدات العقل ومنطقه الرياضي المحض، وإذا كان نيتشه في كتابه (نشوء المأساة) قد وضع المسرح في جدلية الروح الديونيزيوسية المظلمة والسكرانة والعنيفة المروّضة بالوضوح الأبولوني العقلي والمنطقي والمكبوتة في فسقها وانتشائها بالموسيقى والكرنفال، فإن أرتو قد أدار ظهره بالكامل لأبولون، ومحض ثقته الكاملة للقوى الديونيزوسية السوداء بكل عنفها وطاقتها وغموضها، إذ كان يأمل أنه لو أمكن تنشيط هذه القوى عبر المسرح وتجسيدها بواسطته، لأمكن انقاذ الجنس البشري من ضمور غرائزه وبالتالي تلاشيه وانقراضه. إلا أن أرتو، ومن أجل الوصول إلى مسرحه الميتافيزيقي، كان لا بد أن يعبر من خلال الجسد الذي هو نقيض الميتافيزيقا واضعًا نفسه في جدلية لا تقل صعوبة عن ثنائية ديونيزوس وأبولون: من أجل الوصول إلى مسرح ميتافيزيقي، لا بد من الإيغال في الدنيوية (الجسد). بحث أرتو الدؤوب عن هذه الميتافيزيقا المحفزة التي تحكم الكون عبر حركتها الغامضة وأزياء طوطماتها المبهمة والموسيقى الكونية في صرخاتها المبهمة هي التي جعلته يقف مشدوهًا أمام نوع من المسرح الشرقي وجد فيه مختبرًا حقيقيًا لنظرياته وجعلته يفصل بين «مسرح الشرق» و«مسرح الغرب»: في اللحظة التي اكتشف فيها أرتو مسرح بالي الاندونيسي عام 1931 اثناء فعاليات «المعرض الاستعماري الدولي» في باريس ومرسيليا ووسط دعوات السورياليين لمقاطعة الفعالية «الاستعمارية»، اكتمل تصوره للثقافة الغربية

كثقافة مثقلة بالمادية وإيديولوجيا التطور التقني، ليترافق هذا التصور بشعور عارم بالسخط وعدم الرضا: هذه الأزمة الروحية لحضارة مادية عظيمة هي بالضبط ما أطلق عليه أرتو اسم «اليأس المعاصر». في كتّيب صغير كان قد نشره عام 1927 بعنوان (مانيفستو من أجل مسرح مُجهَض) صرّح بشكل مباشر: «نحن محبَطون من النمط الآلي الذي نجده في كل مراحل تأمُّلنا»، وفي أحد دفاتره التي كتبها بين عامي 1931 و1932: «إن غربنا المليء بالدعوات المادية قد أشاح بوجهه عن الميتافيزيقا. إن الفوبيا من الميتافيزيقا قد تكون سمة مهيمنة على عقلنا اليوم، بالمقابل، هكذا يمكننا تعريف الشرق: البقعة الوحيدة من العالم حيث يكون الغيب جزءا من تمرين الحياة اليومية للبشر». أتاح العرض المسرحي المذهل للفرقة القادمة من أندونيسيا التي كانت في وقتها ترزح تحت الإستعمار الهولندي فرصة ذهبية لأرتو لإعادة الإعتبار والتفكير بالمسرح الشامل، الذي تظهر فيه «الرياضيات الهائلة» التي يتسق فيها الرقص مع حركة الأجساد مع الموسيقى والشعر. الإنطباع الأول حول العرض كان صاعقا بحيث سيصرح آرتو فيما بعد بأن «العرض الذي كان يتضمن الرقص، والغناء والإيماء والموسيقى والقليل من المسرح النفسي كما نسميه هنا في أوروبا قد أعاد المسرح الى فكرته الأساسية في الخلق المستقل والصافي، تحت زاوية الهلوسة والخوف»، ليعيد تعريف المسرح بشكل جذري استنادا الى هذه الرؤية الشرقية في سفره المرجعي (المسرح وقرينه) :«المسرح قبل كل شيء هو فن طقوسي وسحري، بمعنى أنه مرتبط بقوة عليا، وبديانة، وبمعتقدات مؤثرة، وحيث الفعالية تترجم بحركات ترتبط بشكل مباشر بطقوس هذا المسرح التي هي التطبيق أو حتى التعبير عن حاجة روحية سحرية»، لينطلق من هذا التعريف للمسرح إلى تعريف للثقافة ككل : «إن كل ثقافة حقة تستند إلى أدوات بربرية وبدائية من الطوطمية، والتي أعشق وجهها المتوحش، أي العفوي بالكامل». لئن لم يتح لأفكار أرتو الثورية أن ترى النجاح في المسرح الفرنسي (فشلت مسرحيته الأهم (آل شنشي) التي عرضت سنة 1935 فشلًا ذريعًا لأسباب عديدة منها الهوة الهائلة بين أفكار أرتو الثورية وتحفظات الممولين للعرض، واختيار صالة عرض مسقوفة وصغيرة الحجم ومراعاة الممولين في إسداء الدور الرئيس لممثلة مبتدئة)، فقد حضرت الهزات الارتدادية لهذه الأفكار في أعمال بيتر بروك في انتاجه الممتاز لمسرحية «مارات/ ساد» (1967) مع فرقة شكسبير الملكية التي استفادت من أفكار أرتو لا سيما في معالجة موضوع الجنون عند شخصيات العمل المسرحي وهم نزلاء مشفى للأمراض العقلية إضافة إلى تركيز بروك على تطوير لغة اصطلاحية تعبيرية مبنية على الإيماءة والحركة والصوت التعويذي المطلسم الذي سيُفهم حتى دون معرفة ما قد ينطوي عليه من كلمات وهو مبحث كان أرتو سباقًا فيه إذ اعتمد على تقنيات تعبيرية لتنفس الممثل تقوم على الشهيق والزفير وحبس النفس وبربط أسلوب نطق المرء بكل من هذه الإمكانيات الثلاث للحصول على تنويعات تعبيرية متميزة، إضافة إلى تقعيد الصوت في الحجاب الحاجز والصدر والخيشوم، كما طلب المخرج البولندي اللامع غروتوفسكي فرقته بالتفاني في المسرح كطقس مقدس وممارسة شبه دينية، وعلى غرار أرتو يستخدم غروتوفسكي التعاويذ الدينية ويستخلص أقصى الحدود التعبيرية من الجسد الإنساني ويصر على أن لا يزيد عدد المتفرجين عن الخمسين كي يتسنى له تعريضهم لأثر بدني مباشر من قبل الممثلين. كما أثرت أفكار أرتو في ثلاثة من

المخرجين الأميركيين وهم خورخيه لافيلي وجيروم سفاري وفيكتور غارسيا، إذ استخدم الأخير على سبيل المثال مقاعد دائرية عند انتاج مسرحية (مقبرة السيارات) عام 1977، إذ جعل العرض يجري في كل الاتجاهات حول المتفرجين الذين كانوا يدورون في كل الاتجاهات بشكل صاخب على مقاعدهم، وكذلك استلهم المسرح الطليعي الأمريكي الكثير من أفكار أرتو، لا سيما أعمال جوديت مولينا وجوليان بيك (المسرح الحي) وجوزيف شيكين (المسرح الحر) وريتشارد شيكنر (جماعة التمثيل)، فهم مثله يرفضون الفضاء المسرحي التقليدي ويراهنون على تعبيرية جسدية قصوى في مقابل الكلمة المنطوقة، وعلى صدمة العرض المباشرة على المتفرج، سواء كانت حقيقية أو مفتعلة، وعلى الارتجال ومشاركة المتفرجين. كذلك كانت الدمى المتحركة العملاقة التي استعملها بيتر شومان أثناء تأسيسه (مسرح الخبز والدمى(في أميركا (1963) تتماهى مع أفكار أرتو ونظرياته، ناهيك عن تحويل المخرج الفرنسي جان لوي بارو (وكان صديقًا لأرتو) سيركًا باريسيًا ومن بعدها محطة أورسي للقطارات إلى فضاء جديد ومبتكر للعروض المسرحية (1972)، وفي إيطاليا قام لوكا رونكوني بترجمة رائعة لأفكار أرتو إلى واقع في مسرحية (أولاندو فيوريوسو) وهي عرض مسرحي أقيم عام 1970 في فضاء غير مجهز حيث أتاح الاستخدام البارع للمنابر المتحركة خلق العديد من المنصات ومساحات التمثيل المتنقلة، فكان المتفرجون يتنقلون بين دمى خيول عملاقة وفرسان مدججين بالسلاح يتبارون بالسيوف بينما وحوش خرافية تطير في الهواء وتنانين ضخمة مشطورة نصفين. إن رؤى أرتو المسرحية التي بدت كأنها ضرب من الفنتازيا التي تصدر عن شخص ممسوس يتعاطى المخدرات في الثلاثينيات من القرن الماضي تبدو اليوم أقرب إلى تنبؤات نبي ضيّعه قومه: ألا يذكرنا مثلا مشهد الطائرات التي ضربت البرجين الشهيرين في نيويورك بمثال أرتو عن الغارة البوليسية والمتفرجين. ألا تبدو خطابات دونالد ترامب وأداؤه وهو يبتز بعض الملوك بالمال مقابل الحماية نوعًا من السياسة الممسرحة أو المسرح السياسي؟ وإذا كان المسرح يناضل ليصبح أقرب إلى الحياة، فهل لحظات البث المباشر للقتل اليومي في غزة ولبنان أقل تمسرحًا؟ الجواب في جملة أرتو الشهيرة: المسرح قرين الحياة والحياة قرينة المسرح.

مقتطفات من المسرح وقرينه

إن فكرتنا المتحجرة حول المسرح تنضم الى فكرتنا المتحجرة حول ثقافة بلا ظلال، بحيث أن ذهننا كيفما دار فإنه لا يقع إلا على الفراغ، بينما الفضاء من حوله ممتلئ. لكن، ولأنّ المسرح الحقيقي يتحرك ولأنه يستعمل دوما أدوات حيّة، فإنه لم يزل يحرك ظلالا ما انفكت الحياة تتعثر بداخلها. الممثل الذي لا يعيد مرتين الفعل ذاته، بل الذي يخلق الفعل، يتحرك وبالتأكيد يتعامل بعنف مع الأشكال، ولكن خلف تلك الأشكال، وبتدميره إياها، فإنه يتحد بما يتجاوز الأشكال ويعطيها الاستمرارية. المسرح الذي لا يتحدد بشيء ولكنه يستعمل اللغات كلها: الحركات، الأصوات، الكلمات، النار، الصرخات، هذا المسرح يجد نفسه تماما في النقطة حيث يحتاج الذهن للغة كي يبدع تمثلاته الخاصة.

بالمقابل، إن تثبيت مسرح ما في لغة: كلمات مكتوبة، موسيقى، إضاءة، أصوات، هو

أمر يشير إلى اندثاره في وقت وجيز، كأن نختار لغة تنسجم مع الذوق الذي يتوافق مع السهولة في هذه اللغة؛ جفاف اللغة هنا يرافق محدوديتها.
بالنسبة للمسرح كما للثقافة، يتعلق الأمر بتسمية وإدارة الظلال: والمسرح الذي لا يتسمر في اللغة وفي الأشكال، يهدم بالفعل الظلال الزائفة، لكنه يمهد الطريق لولادة أخرى لظلال يجتمع حولها المشهد الحقيقي للحياة. أن نكسر اللغة لنلامس الحياة، هو أن نصنع أو نعيد صناعة المسرح؛ والمهم هو أن لا نعتقد أن فعل الكسر يجب أن يبقى مقدسا أو محظورا.
إذا كان المسرح الأساسي أشبه بالطاعون، فالأمر لا يتعلق بكونه معديا، بل لأنه مثل الطاعون هو نوع من التجلي، من التظهير، من الدفع إلى الخارج لخلفية من القسوة المستترة تتموضع بواسطتها فوق إنسان أو شعب معين كل الاحتمالات الشريرة للذهن. مثل الطاعون، وُجِد المسرح للإفراغ الجماعي للدمّل. إنه دعوة للروح لهذيان يستثير كل طاقاتها. إن فعل المسرح هو كفعل المرض تماما في آثاره المفيدة، حين يدفع البشر إلى رؤية حقيقتهم كما هي، وحين يُسقط الأقنعة فإنه يكشف الكذب، والوهن والدناءة والمكابرة. إن فِعل المسرح الحق يلوي الجمود الخانق للمادة الذي يهيمن على المعطيات الأكثر وضوحا للحواس، وحين يظهّر للأفعال الجماعية قوتها القائمة وقدرتها المخفية، فإنه يدعوها لأن تأخذ مقابل القدر موقفا بطوليا ومتعاليا لم تكن لتظهره لولا هذا الفعل.
كل ما هو موجود في الحب، في الجريمة، في الحرب أو في الجنون، يجب على المسرح أن يعيده إلينا لو أراد هذا الأخير أن يستعيد ضرورتَه. عمليا، نريد إحياد فكرة المشهَد الشامل. إذا، من جهة، الكتلة واتساع المشهد الذي يتوجه للجسد بأكمله،؛ ومن جهة أخرى، تعبئة مكثفة للأشياء، للحركات، للإشارات، والتي تستعمل بروحية جديدة. وفقا لهذا المبدأ، نتوخى أن نقدم مشهدية حيث تستَعمَل أدوات الفعل المباشرة هذه في كلّيتها.، مشهدية لا تخشى من الذهاب بعيدا في اكتشاف حساسيتنا العصبية، بواسطة ايقاعات أصوات، كلمات، ترددات وزقزقات تنتمي جودتها وطرق تنسيقها المفاجئة إلى تقنية لا ينبغي كشف اسرارها.
المسرح الغربي الحديث ينحدر اليوم لأنه فقد الإحساس من جهة بالجانب الجدي وكذلك بالجانب المضحك. لأنه أوجد قطيعة مع الجاذبية، مع الفعالية المباشرة والخبيثة-ولنقل بشكل أوضح مع الخطر، لأنه فقد معنى الطرافة الحقيقية و القدرة الفوضوية للضحك على التفكيك الفيزيائي، الذي يشكل قاعدة كل شعر. حين تعطي الطبيعة لشجرة ما شكل الشجرة، كان يمكنها أيضا أن تعطيها أيضا شكل تلة أو دابة: لو فكرنا بالشجرة حين نرى الدابة او التلة، فإن قسما من رؤيتنا الداخلية للعالم كان ليتغير الى الأبد. من هنا نفهم فوضوية الشعر حين يعيد النظر بعلاقة الأشياء ببعضها البعض وبالعلاقة بين الأشكال والمعاني. في فيلم للأخوة ماركس يحتضن رجل بقرة تطلق خوارا عظيما وهو يظن أنه يتلقى امرأة بين ذراعيه، وبعد سلسلة من الأحداث التي لا سبيل لذكرها، يأخذ الخوار في ذهن الرجل قيمة كل صرخة انثوية. هذه المشهدية المعقولة في السينما كانت لتصبح ممكنة على الخشبة مع القليل من التعديلات: مانيكان متحرك بدل البقرة، شبح لديه موهبة الكلام، أو انسان متنكر بشكل دابة، لنعثر من جديد على شعر الطرافة الذي تبرأ منه المسرح واستفادت منه السينما.

ماذا عن الخطَر في المسرح؟ مخلوق عجيب من قماش ومن خشب، لا يلتفت لنداء أحد مخيف بالطبيعة، ، قادر ان يبث فوق المسرح نفحة من ذلك الخوف الماورائي العظيم الذي كان في صميم المسرح القديم. سكان جزيرة بالي مع تنينهم المخترع، مثل كل الشرقيين، لم يفقدوا معنى هذا الخوف الغامض الذي يعرفون جيدا انه يشكل أحد العناصر الفعالة (وبالتالي الأساسية) في المسرح، ذلك أن الشعر الحقيقي، شئنا أم أبينا، هو ميتافيزيقي، وإن حمولته الماورائية، هي ما تعطيه قيمته الحقيقية.
المسرح الشرقي ذو الاتجاهات الماورائية مناقض للمسرح الغربي ذي الاتجاهات البسيكولوجية، وفيه كومة هائلة من الحركات والصوتيات والإشارات التي تشكل لغة الإخراج والمشهدية، هذه اللغة التي تطور تبعاتها الفيزيائية والشعرية في كل اتجاهات الوعي وتحمل الفكر على أن ينحى منحى عميقا فيما يمكن أن نسميه: الميتافيزيقا المتحركة.
الإلهام العظيم عند الشرقيين يكمن في أنه يعطينا فكرة فيزيائية وليست لفظية عن المسرح ، بحيث تكون حدوده هي كل ما يمكن أن يحصل على الخشبة، بشكل مستقل عن النص المكتوب، مقابل ما نفهمه في الغرب عن مسرح يرتبط عضويا بالنص، ليجد نفسه محدودا به. فكرة هيمنة النص في المسرح متجذرة في داخلنا بشكل عميق بحيث تبدو كل الأشياء، حتى الأخراج المسرحي، دونية أمام النص. إزاء هذا الخضوع للكلمة، يمكن أن نسأل أنفسنا اذا ما كان المسرح يمتلك لغته الخاصة، إذا كان ضربا من الخيال أن نعتبره فنا مستقلا وقائما بذاته، مثل الموسيقى والرسم والرقص. في المسرح الشرقي طقوس كثيرة لا نمتلك مفاتيحها، يبدو وكأنها تنتمي لأحكام موسيقية شديدة الدقة، مع شيء إضافي لا ينتمي إلى الموسيقى، بل شيء وكأنه مخصص ليؤرق الفكر، لمطاردته، لقيادته في شبكة مستعصية وأكيدة. كل شيء في هذا المسرح محسوب بحرص رياضي رائع. لا شيء متروك للصدفة أو المبادرة الفردية. إنه نوع من الرقص الأعلى حيث الراقص، قبل كل شيء، ممثل على الخشبة. إنه مسرح ينفي الكاتب لمصلحة من نطلق عليه لقب المخرج في كلامنا الغربي المنمق عن المسرح. هذا الأخير يتحول الى قائد اوركسترا عجيب، الى سيد المناسبات المقدسة.، المواد التي يعالجها، والثيمات التي يجعلها تخفق لا تنتمي إليه، بل للآلهة.
مسرح الشرق أشبه بالفيزياء الأولى، التي لم تنفصل عنها الروح.

الجذام البارد



محمود هدايت
العراق

حين تصيرُ الخشبةُ مصهراً لأنفاسٍ زاحفةٍ بحذرٍ إلى حيث تتراكمُ الحركةُ لتَخرجَ من الجسدِ في أداءٍ ملحوظٍ ، حينئذٍ يتوجبُ على المسرحِ أن يُعلنَ عن نهايتِه الوشيكةِ، فمسرحٌ لا يجرؤُ أنْ يأكلَ نفسَه أو يتآكلَ، إنْ هو إلَا ضربٌ من التواطؤِ والكسلِ، وبطيعةِ الحالِ، سوف يتلاشى تدريجيًّا؛ ذلك لأنَّ المسرحَ في الأصلِ هو «فنُ التآكلِ» كما الجماع ،أو لنقلْ بتكثيفِ المصطلحِ إنَّه «فنٌ جذاميٌّ» ، كلُّ شيءٍ فيه يسعى إلى الالتهامِ، فالجسدُ يلتهمُ اللغةَ، والسينوغرافيا تلتهمُ الجسدَ، والمخرجُ يلتهمُ الممثلَ، والأخيرُ يلتهمُ المتلقي، بذلك نكونُ في مواجهةٍ مع «حفلٍ جذاميٍّ» وليس عرضًا مسرحيًّا.

إنَّ «المسرحَ الجذاميَّ« هو لحظةُ انقلابٍ على العرضِ المسرحيِّ نفسِه، فلا يكونُ أمامَ الممثّلِ سوى الدخولِ في «لعبةِ نهشٍ» يمكنُ رصدُها في صعودِ حدَّة الأداءِ إلى حيث يعجزُ الجسدُ عن تجسيرِ علاقتِه مع اللغةِ بالحركةِ، حينئذٍ يقررُ الجسدُ أنْ يرتجلَ حضورَه كتآكلٍ تدريجيٍّ، الأمرُ الذي يؤدي إلى انمحاءِ الحدودِ الفاصلةِ بينَه وبينَ اللغةِ. وبالطبعِ ، فإنَّ ذلك يحدثُ حينما يتألَّهُ الجسدُ ويغيبُ مع نفسِه سواءً أكان ذلك في التسارعِ أو البطءِ كما في مسرحِ «صموئيل بيكيت»الذي هو أُنموذجٌ أجلى لـ«جذمنةِ» العرضِ المسرحيِّ. إذن، يحوزُ العرضُ «جذاميتَه» في تعميقِه للأداءِ الذي سيفتحُ ممرّاتٍ حاسيةً تربطُه مع العالمِ بذكرياتِ ذلك الجسدِ الذي كانه، كما إنَّ غيابَ الجسدِ في الحركةِ يحتاجُ إلى أداءٍ مرتجلٍ خالٍ من التخطيطِ والتراتبيةِ كحركاتِ المجانينِ. ويبدو أنَّ ذلك صعبٌ تحقّقه إلاّ في الخروجِ من الجسدِ والدخولِ فيه كممرٍّ نصلُ عبرَه إلى الجسدِ الأدائيِّ.

ارتسمتْ ملامحُ «الجذاميةِ» في المسرحِ العراقيِّ في عروضِ المخرجِ «جواد الأسدي» فما يميّزُهُ عن رهط المخرجين يكمنُ في اتخاذِه من الجسدِ ورشةَ عملٍ كبرى، فلا شيءَ خارجُ الجسدِ، لذا ينبغي على المخرجِ أنْ يكثّفَ من تواصلِه مع الجسدِ، وأنْ ينطلقَ منه في التأسيسِ لنوعٍ من التحاورِ مع مكوناتِ العرضِ الأخرى كالسينوغرافيا والإضاءةِ ؛ ذلك لأنَّ الجسدً هو قطبُ الفعلِ المسرحيِّ. علاوة على ذلك أنَّ المزيةَ الرئيسة لمسرحِ «جواد الأسدي» تُلخص في كونهُ تقشفيُّ النزعةِ، كما إنّ استعمالَه للمؤثراتِ البصريةِ الأخرى يأتي من بابِ توسيعِ دائرةِ الجسدِ وتحرّكه في التأسيسِ لفضاءٍ مسرحيٍّ تحضرُ فيه «الجذاميةُ» بشكلٍ لافتٍ وملموسٍ.

في العرضِ العالميِّ حضرتْ الجذاميةُ بجلاءٍ كما أسلفتْ في أعمالِ «صموئيل بيكيت» الكاتبِ الذي عبرَ بالمسرحِ من السكونِ إلى الصمتِ، حيث الجسدُ منشغلٌ بتأليفِ فضائِه الوجوديِّ، ونجمَ هذا التآكلُ بعد الهزيمةِ الروحيةِ التي مُنيَ بها الإنسانُ جرّاء ما لاقى من كوارثٍ بعد حربينِ عالميتينِ التهما فرصةَ الشعورِ بالأملِ الوجوديِّ داخلَ الإنسانِ، بذلك يكونُ الجسدُ قد دخلَ في مرحلةِ " أخلاق ما بعد الرعب" وكما هو معلومٌ أنّ الكوارثَ الحسيةَ تتشكلُ دائريًا، بمعنى أنَّ تأثيرَها يشتدُّ في احتماليةِ الانتهاءِ.

يعدُّ الصمتُ الجسدانيُّ من مؤشراتِ حضورِ الجذاميةِ في مسرحِ ما، بيدَ أنَّ السؤالَ الأساسَ هو االكيف يجتمعُ الجسدُ والصمتُ في جسدٍ ما؟ أو لَنقلْ بوضوحٍ كيف يستطيعُ الجسدُ توليد الصمتَ الذي سوف يمنحُه سمةَ الجذاميةِ التي هي وجهٌ تآكليٌّ قبل أنْ تبدوَ تمظهرًا دراميًّا؟ فهناك فارقٌ كبيرٌ بين الجسدِ خارجَ دائرةِ السؤالِ



انتونان آرتو

الفكريِّ المتمثلِ بالفنِّ، والجسدِ الداخلِ في أتونِ تلك الدائرةِ أو الدوامةِ الإشكاليةِ.

إنَّ «المسرحَ الجذاميَّ» في معناه الأولِّ والأخيرِ، «أركيولوجيا جسدانيةٌ»، تحتاجُ إلى منقّبٍ حواسيٍّ وليس مخرجًا عابرًا بالمعنى المتعارفِ للكلمةِ ، لا تقتصرُ مهمتُه على تمرينِ جسدِ الممثّلِ على الحركةِ والإيماءِ فحسب، إنَّما يسعى بمجهودٍ مضاعفٍ إلى البحثِ عن الكارثةِ الخبيئةِ داخلَ الجسدِ، دافعًا بذلك الممثّلَ إلى الاستلذاذِ بذروةِ التصيّرِ الكارثيِّ من خلالِ الذهابِ بالجسدِ إلى أداءٍ يصعبُ فيه التفريقُ بينَ الموتِ والحياةِ ـ بينَ اللهِ والشيطانِ، رجمٌ حفريٌّ وتآكلُ وجهتِه التألّهُ الغنوصيُّ للجسدِ كما جاء في تراجيدياتِ نيتشه، التي لم يفلح أي مخرج كان بترجمتها مثلما فعل «أنتونان آرتو»، بيدَ أنّ ما يميّزُ قساوةَ «آرتو» من «صمويل بيكيت»، يوجز بأنَّ الأول اعتمدَ التماهيَ الساخنَ مع الجسدِ، في حين انغمسَ «صموئيل بيكيت» في تأليهِ الصمتِ جسديًّا، وعلى وفقِ هذه الترجمةِ لثنائيةِ القساوةِ لدى كلٍّ من «آرتو» و«بيكيت»، يمكنُنا القولَ أنّ ثمّةَ نوعين من «الجذامِ المسرحيِّ»، الأولُ هو «الجذامُ الساخنُ» ويمثلُه آرتو، أما النوعُ الثاني فهو «الجذامُ الباردُ» الذي برعَ «خلّاق غودو» في صوغِ عوالمِه في أغلبِ نصوصِه ، ولاسيما في (انتظارِ غودو) و(نهايةُ اللعبةِ) على وجهِ الخصوصِ. وبذلك يمكنُ تسميةُ أعمالَ «صموئيل بيكيت» بـ «مسرحِ الجذامِ البارِدِ»، بمعنى أنّه يعتمدُ البطءَ المملَ كاستراتيجيةٍ للتآكلِ، لكنّه يتآكلُ دائريًّا دونما إشارةٍ إلى احتماليةِ تكرارِ فعلِ القضمِ، كما لو أنَّ أعمى يلتهمُ تفاحةً. ويبدو لي أنَّ التركيزَ على تكثيفِ البطءِ من قبلِ المؤلفِ «صمويل بيكيت» لا يخلو من تلميح إلى أهميةِ اللعبِ في مساحةِ «الجذامِ البارِدِ»، المنطقةُ التي يشتبكُ فيها الجسدُ مع نفسِه برهبنةٍ بالغةِ الرغبةِ في استضافةِ الغيابِ حسيًّا والالتفافِ حولَه بعدِّه قطبَ



صموئيل بيكيت

فاجعةٍ وجوديةٍ. كما إنَّ ليس ثمةَ فضاءٍ يتحرَّكُ فيه هذا المسرحُ بأريحيةٍ عاليةٍ مثلما في البطءِ، ربما من ههنا احتازَ «صمويل بيكيت» على الفوزِ بمصطلحِ (مسرح الجذام البارد) وتفعيلِه على الخشبةِ مِن لدن المخرجين دونما تعمدٍ وقصديةٍ.

على هذا النحو، لا يمكنُ وصفُ أو تسمّيةُ مسرحِ «صمويل بيكيت» إلا بكونه «أغنيةُ جذامٍ باردٍ» في عالمٍ مخرّبٍ بالموتِ العبثيّ. يُخيَّلُ إليَ أنَّ عالمَنا بلا هذا النوعِ من المسرحِ سوف يكونُ ناقصًا ، ففي زمنِ الخرابِ لا يكتملُ الوجودُ إلا بكتّابٍ وفنانينَ ضالعينَ في المواجهةِ المباشرةِ مع ماكنةِ الفوضى. فإنْ تكونَ فنانًا في زمنِ الكارثةِ يعني أنْ تسبرَ وجودَك امّحاءً يوازي ما يحدثُ من جحيمٍ إنسانيٍّ استطاعَ «بيكيت» أنْ يُرِيَنا إيّاه بكتابةٍ صادقةٍ بوعورتها في ملامستِها للمأزقِ. والحقُّ، إنّها كتابةٌ ليستْ عاديةً، إنّما هي رتقٌ وترقيعٌ جراحيٌّ لهيئةِ الكائنِ المشوّهِ وجوديًّا، ولا مكانَ للتوازناتِ فيها فإمّا مواجهةٌ ضاريةٌ أو انسحابٌ مبكرٌ ، إذ هي كما الجذامِ حينَ يستعمرُ جسدًا ، فيفتكُ به بسعادةِ مرآةِ الظلامِ دونما استنفارٍ مباشرٍ كما في فيلمِ (مستعمرة الجذام) لفرغ زاد.

تستهدفُ روايةُ «ميليس بيسري» في مرثيّتِها السيريّةِ العظيمةِ الموسومةِ بـ(نُزل الزمن الثالث) حياةَ العجوزِ «بيكيت» كما لو أنّها تعيدُ كتابةَ مسرحيةِ (شريط كراب) من جديدٍ بأسلوبٍ في غايةِ التوهّجِ، وبسردٍ رفيعٍ لا يقوى على الانغماسِ معهُ إلا شخصيةٌ جذاميةٌ مثل «صمويل بيكيت» حيثُ يشرعُ في فتحِ صناديقِ أسرارِهِ في علاقتِهِ مع صديقِهِ الحميمِ ومواطنِهِ الروائيِّ «جيمس جويس»، ثُمّ يعرجُ في وصفِ تطابقِ شخصياتِهِ مع حياتِهِ في هذه المصحّةِ، فيقولُ واصفًا عالمَهُ الكتابيَّ: "لم أستطعْ قطُّ أن أُبدعَ أشراراً، دائماً ما أُبدع مجانين. أحياناً أُبدعُ مسنِّين. ليسوا أشراراً، أو لا يفوقون غيرهم شراً. على أنّي كنت أودُّ لو أستطيع. أودُّ لو يأتي للقائي على الصفحة

أوغادٌ. أن يرفعوا التوتّر حتى المرارة. لكنّهم لم يأتوا". وفي اعتقادي أنّ هذا الكلامَ لا يخرجُ إلّا مِن الإلهِ أو مِن الموتِ نفسِه، وآيةُ ذلك أنّه يتكلمُ على الكتابةِ بوصفِها سيرةً ذاتيةً أو فيلمًا وثائقيًّا لنهايةِ العالمِ والإنسانِ معًا. إنَّها كابوسيةٌ عاليةٌ في وصفِ القحطِ الهوائيِّ الذي يعانيه الوجودُ . كتابةٌ تجرحُ الصمتَ وتزعزعُ ثقة الإلهِ بهِ، والحالةُ أشبهُ بصلواتِ «فيم ويندرز» في تحفتِهِ السينمائيةِ (أجنحة الرغبة) حيث العدمُ الهائلُ والمدمِّرُ الذي جعلَ «إميل سيوران» يجهرُ في الاعجابِ بهِ، إذ اعتبرَه "أنّه لا يعيش في الزمن ، بل يعيش بموازاة الزمن" بمعنى أنّه يمتدُّ مع الوجودِ وليس الحياة. ما يجعلُهُ شبيهًا بـ«مالون» بطلِ روايتِهِ الشهيرةِ ، الشخصُ المتحصّنُ في عدمِهِ الخالصُ ضدّ مجانيةِ الجحيمِ الخارجيّ.

في شعرِهِ كما في سائرِ رواياتِهِ ومسرحِهِ كثّفَ «صمويل بيكيت» مِن حفرِ خصوصيّتِهِ كشاهدٍ على عالمٍ متداعٍ، باذلًا في ذلك جهدًا فارقًا في إمكانيةِ نقلِ الجحيمِ اللامرئيِّ للواقعِ وتنضيدِهِ في قصائدَ عنيدةٍ بعدمِها وتجسيدِها للاجدوى التي لم تفارقْ الشاعرَ في لحظةٍ ما، فما مِن قارئٍ قرأَ قصائدَهُ إلّا وأخذَتْهُ الدوخةُ السرنميةُ مِن جرّاءِ ما يواجهُ مِن فتوحاتٍ عدميّةٍ بالغةِ الفرادةِ :

انحل.. العالم يتعرّق مثل يهوذا،متعبًا من الاحتضار.
.اذهب وانتهِ هناكَ
ذات يومٍ جميل
حيث لَم تكن يوماً
إلاّ في تلك اللّحظة
إلى أن تودّ أن تقول
لا يهمُّ أين
لا يهمُّ متى.
.ظلّه ذات ليلةٍ
ظهر لهُ من جديد
تمدّد
انكمش

إنْ كان هناكَ سؤالٌ ينبغي علينا طرحُه في ختامِ رؤيتِنا هذه، فلابدّ مِن أنْ يُصاغَ على النحوِ الآتي: ماذا لو كانَ صموئيلُ بيكيت حاضرًا في عصرِنا هذا، بأيِّ كتابةٍ سيواجهُ هذا الجذامَ السياسيَّ ـ اللاهوتيَّ والاقتصاديَّ الملتهمَ لتسعين بالمائةِ من مساحةِ الكرةِ الأرضيةِ؟ تُرى، هل سيعيدُ علينا اسطوانةَ الانتظارِ التي ولّى زمنها، أم أنّه قد اقتنعَ أخيرًا بأنّ الجذامَ قد التهمَ غودو أيضًا. وأنّ شجرتَه قد كُشِفَتْ عروقُها على يدِ يهوذا الإسخريوطيّ موتًا مُرصّعًا بالخياناتِ الكبرى، بعد أنْ أُطلقَتْ صفارةُ نهايةِ اللعبةِ، فغزا الجذامُ الروحَ واستفردَ بالعالمِ من شرقِه إلى غربِه، فملأه عاهاتٍ وأوبئةً وحروباً همُها الفتْكُ بكلِّ ما هو جديرٌ بتحفيزِ الإنسانِ على الالتفافِ لمأزقِهِ وترميمِه. وما من شكٍّ في أنّ حقيقةَ انهيارِنا لا يمكنُ لنا أنْ نلمسَها إلّا في رعبِ «صمويل بيكيت» الدائمِ، المبثوثِ في كتابتِهِ الطافحةِ بملامحِ التشرذمِ والقلقِ الجذاميِّ الذي ليس ثمّةَ أحدٌ جديرٌ في التماهي معه سوانا؛ سواءً أكانَ تماهينا طواعيةً أم قصرًا، إذن، لا خجلَ من الاعترافِ لأنفسِنا قبلَ الآخرينَ أنّنا مخلوقاتٌ مشوّهةٌ ونكادُ نصلُ إلى مرحلةِ الانمساخِ الكلّيِّ.

هجنة الرؤى النقدية في مسرحية الجدار



د. أحمد ضياء
العراق

يكثف الفعل التواصلي عبر رؤى الهجنة لتعطي الآخر أسس فحصيه تعمل على اعطاء جوانب متنافذة بين معايير ومتغيرات من شأنها تعرية المتغيرات الاجتماعية واظهار ما يمكن التسديد نحو حتّى يكون نموذج للوقائع الشكلية لمفهوم الاشهار، ولعلَّ الهجنة في المدارس النقدية تتمركز بين اشتغالات عرض (الجدار) للمؤلف (حيدر جمعة) ومن إخراج (سنان العزاوي)، إذ تظهر النوازع المعتمدة ضمن مشرحة التفكيك الطبيعي، فالعرض لا يهدف إلى المشابهة مع الواقع بل يحرص على تكوين استعمالات متنوعة مقتبسة من أرضية حيّة داخل بوابات السوشيال ميديا، وهذه الفضاءات المطروحة تهدف دوماً إلى تحقيق مسارات صورية متلامسة مع البرنامج السيوسوثقافي المتواجدة على المنضدة الالكترونية، وهذه الصورة بما تحمل من معيارين أولهما بريء يمنهج عبر خارطة اديولوجية ما وآخر متقولب يسهم في تعضيد المزاعم الافتراضية التي من شأنها تجريد المجتمعات والاعتماد على ما يمكن تحقيقه مع الآخر المتسلط وأعني (السياسي)، وهذا الأخير وجد نفسه داخل معانٍ مختلفة ازاء الارتباطات الجسدية الدخيلة على حياته.
تهجن الموضوعات النقدية داخل العرض لوجود مرونة واضحة في المشهد الخطابي، الأمر الذي جعل من العرض مورطاً للآخر في أبعاد تناظرية محاطة بسيل متدفق من المعلومات عبر ما يمكن استدعاءه من هوامش داخل المتن البصري. بالتالي، تسرد هذه الانقطاعات لتعطي الآخر هيكلية متناسجة وهذه الاحقية الأكثر تفاعلاً في وجود مضمار الحداثة السائلة داخل هذه التعابرات البصرية، فهو أي (المخرج)



عمد إلى المزاوجة بين الشخصيات السينمائية، إذ قام باستدعاء هذه المرزومات الحاضرة في ذهنية المشاهد والتعبير عبرها عن الاحالات الاجتماعية، لذا نجد أن الشخصيات التي حضرت على خشبة المسرح تكون (الجوكر، الختم السابع، الاشعاع جاك نيكلسون من فيلم shining، ملافسينت انجلينا جولي من فيلمmaleficent، سكارليت جوهانسون من فيلم the avengers، كما هنالك أفلام أخرى مثل فيلم penelope، وشخصية بُلبُل أغا في مسلسل حريم السلطان،) ها وتتعابر هذه المفاهيم لتعطي للآخر تواصلاً مع الرؤى المطروحة على خشبة المسرح، وهذا يعني أن الكثير من العلامات المطروحة ذات تكوين مباشر بين ما هو واقعي وآخر سينمائي.
عمد المخرج توكيد فاعلية الهجنة بين هذه الأساليب بغية التقرب من المتلقي واعطاء الآخر شحنة متنافذة وهذا أسهم بشكل فعّال في تدمير ظاهرة التفردن في العرض، فكل الشخصيات هي محور بطولة ولا يوجد شخص بطل، الأمر الذي أسهم في هجوم على الممثل الوحداني، بل كل شخصيّة لها منلوجها الذي عبره تستطيع أن تقول هي محور هذا العرض.
ما شاهدناه هو ما بعد مرحلة ارتكاب الجريمة أي أن كل الشخصيات ربما تكون في معتقل أو مصح عقلي، بالتالي يلجأ المخرج إلى معالجة هذه الذخائر النهائية، ويبرز سؤال هام هو لماذا ارتكبن هؤلاء النسوة هذه الجرائم؟ يجب المخرج داخل متون العرض على سلسلة تداولية من المفاهيم الأمر الذي يعطي الآخر أبواباً للتعاطف والتعاون مع هذه الرزم الفكرية، فهل نحن أمام شخوص ينبغي التصفيق لها أثناء العرض أم نترقب مخرجات هذه الذوات؟.
لو ذهبنا إلى عنوانة أخرى لمقال نقدي وقلنا (الدستوبيا في مسرحية الجدار)، وفق ذلك الأمر ينبغي معرفة ما هي الدستوبيا؟ الدستوبيا هي مدن الحضيض أي هي المضاد للمدينة الخيالية التي وجدناها لدى (أفلاطون أو توماس مور)، والدستوبيا هي المعادل الأساس لعرض الجدار لما فيه من تعرية لكل القيم الاجتماعية التي بدأت تحضر عبر الميديويات، والحضيض الذي تعيش فيه الشخصيات يعبر عن شريط يومي يعاد ويكرر بتتبع حالات متباينة، فربَّما نجد هنالك ملامح واضحة لمرجعيات المخرج المتعلقة ب(روبرت ولسن) إذ يعمد المخرج إلى اشغال الفضاء البصري والسينوغرافي بأجساد الممثلين، فلم يعد الجدار مجرد ديكور ما بل تتلاحم الممثلة (اسراء رفعت) مع الجدار، وتسخدمه عبر التسلق والتعبير عن حالتها ومكنوناتها، فهي تتسلق الجدار كما تتسلق الحياة، في لكل من هذه التسلق حضوره الهامشي، في تبدأ من القاع / الحضيض وتبدأ بالصعود إلى القمة، لكنّها بعد ذلك تجد نفسها في الحضيض مجدداً، وهذه العملية بما فيها متعارضات متداخلة لهي درس في طبيعة العلاقات المتساوية وما بها من مقترحات متوائمة بين الهنا والهناك، فالبدائل التي تظهر معنية بالصعود والنزول على حساب الجسد، وتتواصل الرؤى عبر لغات متناثرة من الفوارق تستغل حضورها عبر حساسياتنا المراعية ل(أغلاط) الأخرين.
إنَّ اللجوء إلى اظهار المأبون (يحيى إبراهيم) داخل العرض يعطي انعطافة أخرى فهو يمثل عدداً من الشخصيات إلّا أنّها بكل حالاتها تهدف إلى بيان البيئة الاجتماعية التي جعلته مأبوناً، بالتالي، يسلط المخرج رؤيته على التقلبات التي بدأت تحصل على البدن الإنساني، وما يسهم به الآخر على تشجيع هذه الانقلابات المعنية



بالجسد، الأمر الذي بدأ يكون منعطفات حول ما هو عقلي وطبيعي يتمنهج بالدوافع البايولوجية التي وجدت البشرية نفسها عليه وبين الطرف الجديد الذي يرفض هذه المكونات ويسعى إلى هرم بالمقلوب، مبيناً طريقته في التعبير عن كوامنه ومتطلباته الهرمونية المختلفة مع الآخر السوي، داعياً الآخر إلى تقبله ضمن منطلقاته الجديدة، وعبر هذه الامتدادات ظهرت هنالك احقيات في المواجهة. يتذكر الممثل المرحلة الأولية التي جعلت منه شخصاً بهذه الميول، ومرحلة الاغتصاب التي عانى منها في بداية طفولته، غير أنه يطلب من الأخرين أن يعيدوا له طفولته المسروقة آبان تلك الأمور التي حدثت له، وهو بهذه الحالة يستعد للمجابهة مع الآخر الذي سلبه طفولته وغير من بيايولوجيته الحياتية.

تتأسطر الذوات فيما بعد ليظهر لنا أيضاً الممثل (يحيى إبراهيم) بزي الشيطان وهو بذا يتناص مع فيلم (maleficent) التي مثلت به (أنجلينا جولي)، إلّا أن الزي في هذا العنفوان والغطرسة يختلف عمّا يقدمه الممثل من حركات ومفاهيم لها طابع الشذوذ والتواصل مع الجسد من منطلقات أخرى تعبر عن حالتها هذه الارتهانات المتواجدة داخل هذه اللحظة التواصلية بين ذاته والجسد المرآة التي يتجسد عبره.

يهدم المخرج المفاهيم المجاورة عبر طرحه نماذج سينمامسرحية، فهو يحاكي فيلم (penelope) عبر استدعاء شخصية الفتاة ذات الأنف الذي يشبه الخنزير ويستدعي هذه المراحل بجو مشحون بالتوتر محاكياً المسائل الايديولوجية المتخفية بعلاقات فانتازية، فهو يخفي بهذه الحالة القوالب التحولية التي جعلت من الشخصيات بهذا الشكل، فلكل منها وظيفة تعبر عن ذاتها عبر منولوجات ثورية تكاد تتشابه في المرحلة النهائية وأعني (القتل). فما بين الحنين إلى الحضيض والوجهة الجديدة التي وضعها في الغالب بعض السياسيين تشير البوصلة نحو قمع النفس وممارسة هذه المؤسسات من تحويل اشتراطي لكل هذه الفردانيات الموجودة. ويجري تداعي الأدوار حسب الحالة المناط لها، فأحدى الشخصيات كانت تمثل شخصية واقعية بسبب تصريح على احدى القنوات، وهي تقول أن أحد السياسيين (جلب لها سيارة وبيت)، بالتالي، يجري ممانعة هذه الحالات لتقول فيما بعد أنها تقوم بتوزيـع ما يصل لها من أموال إلى الفقراء والمساكين، لكنها تستدرك الحالة وتقول كذب، إنها ليست بهذا النقاء لتقوم بإعطاء الاخرين ما يصل لها من أموال، لذا ليست هي (روبن هود) العصر الجديد.

تتمايز الشخصية الأوبرالية عبر الممثلة (نعمت عبد الحسين) وهي تتناص مع فيلم (سكارليت جوهانسون the avengers) بنموذجين الأول واقعي والآخر تسجيلي، فهي تجسد طبقة صوتية جديدة تعتمد فيها على اعادة تأثيث المشهد النصي إلى آخر صوتي / حواري، الأمر الذي أعطى صبغة مفاهيمية صوتية مغايرة.

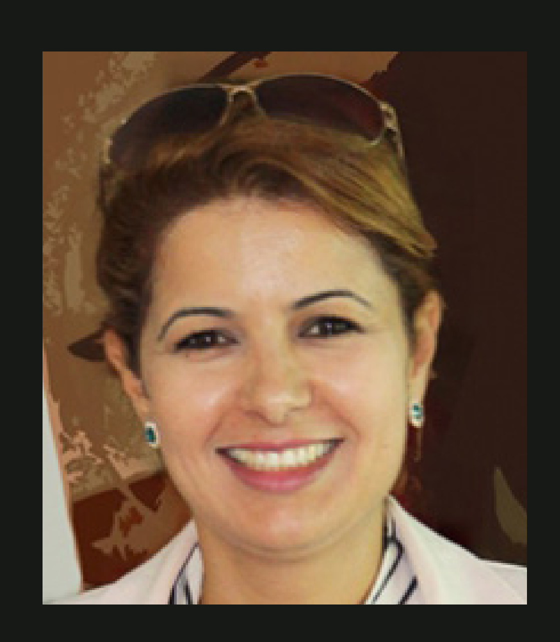
والعرض يمكن أن يعرض من المنتصف ثم يعود إلى البداية ومن ثم تجري النهاية، فهو فنطازي من ناحية الطريقة الإخراجية أيضاً.



دور الرقمنة في اثراء التفاعل المسرحي من خلال

السينوغرافيا التفاعلية

في مسرح روبرت ليباج



إيمان الصامت عروس
تونس

مقدمة

إن التعامل مع الرقمنة هو جزء من مصير الذات الانسانية الراهنة بوصفها كينونة وجودية مستقبلية تتفاعل مع متغيرات الواقع الرقمي وتأثيراته الجمالية والتقنية ، لذلك حاول الفن أن يفكك مفاصل هذه التقنية ضمن ارتساماته المفهومية المحملة بخطابات نقدية تسعى لحماية الفن من الجمود والأتمتة وإعطائه روحا تفاعلية جديدة تساهم في دخول الفن عموما والمسرح بصفة خاصة مجال التفاعلية الرقمية لتفتح آفاقا تشاركية مع التقنية كشريك فعّال في العرض المسرحي. فالتكنولوجيا الرقمية ليست وافدا جديدا على العمل المسرحي لكن تجلياتها الراهنة تدفعنا لإعادة قراءة الواقع الانساني وفهم متطلباته واختلافاته في ظل الهيمنة التكنولوجية والنظر من خلاله إلى مستقبل المسرح.

لتتموقع أسئلتنا خارج النهايات التي فرضتها الفلسفة وداخل البدايات التي فرضتها التقنية وثقافة التدفق الرقمي ، كنوع من "طوبولوجيا الوثبة الى مستقبل"[1] قادر على التموقع خارج حدود صراعات العولمة والسياسة والاقتصاد، بما يستدعي مبدأ التناهي في فهم حقيقة هذا الوجود بالتوازي مع العوالم الافتراضية التي تنمي الخيال الخلاق وتفتح أفق الابداع الفني، كأفكار تتجاوز غائية التقنية في حد ذاتها نحو البحث في الحياة والوجود من منطلق استيطيقي متعالي على الآلة ومتفاعل مع الواقع الإنساني والوجودي.

فالتوجه الفني نحو التفاعل مع التكنولوجيات المعاصرة هو نوع من البحث عن روح جديدة للفن خاصة بعد انتشار مفهوم موت الفن في إطار ميتافيزيقي يسعى للتحقق عبر التجاوز والعبور، لتعلن الرقمنة الراهنة الزامية حضورها كضرورة فنية وتقنية اكتسبت روح العصر، وهيمنت على الفعل الفني في ظل سيلان المعرفة، لنبحث عبر التفاعلية الرقمية عن نوع من المواجهة بين خفة الرقمي وصلابة الواقعي الذي تجسد في أعمال المخرج المسرحي روبرت لبياج.

الرقمنة والراهن

إنّ أسئلة الرقمنة والتكنولوجيا في عصرنا أصبحت تحتاج إلى عناية فكرية تساعد على فهم ما يُحيط بنا من تطورات حثيثة في العالم عموما وفي الفنّ والجماليات بصفة خاصة. لذلك يعد سؤال الرقمنة في جماليات الفن المعاصر أفاقا جديدة لطرح مسائل مرتبطة بمحاولة فهم الظاهرة الجمالية للتصميم الفني ومحاولة تفسيره وتحليله ودراسة مدى راهنيته ومواكبته لمشاغل وتقنيات عصره، وقد أدى ذلك الى انتشار أفكار احتجت على الواقع وحاربت أشكال التشيؤ والاغتراب، التي ظهرت نتيجة هيمنة العقلية الأداتية التي تفتقد الى الأبعاد الإنسانية، وهو ما عبر عنه ثيودور أدرنو وهركهايمر بالصناعة الثقافية[2] ونقده والتر بنيامين تحت مسمى فقدان الهالة في الأثر الفنّي[3] ، كما انتقد جاك بودريار المجتمع المعولم الذي غيب الواقع ليحل محله ما فوق الواقعي والنسخ المصطنعة ، فالتعامل مع مصير الذات الانسانية بوصفها كينونة وجودية مستقبلية يجب الحفاظ عليها، يقودنا لمواجهة أزمات الواقع وتأثيراتها على بناء الذات، لذلك حاول الفن أن يفكك مفاصل هذا الاغتراب وهذا الاندثار ضمن ارتساماته المفهومية المحملة بخطابات نقدية منفتحة على المسقبل.

"ولنقف على حقيقة ما يجري من حولنا، لا بد لنا من رؤية العالم الافتراضي.. ذلك التدفق للبتات التي توجه دفة الحياة"[4] وتغير الوسائط المعتمدة فيها، فالكثير من الفنانين المحدثين أصبحوا يعتمدون في تشكيل إبداعاتهم الفنية على تقنية الوسائط المتعدِّدة Multi - media والمحامل الافتراضية والتقنيات الرقمية التي تختص في عرض الصوت والصورة والحركة والنص واللون، لاسيما في مجال التصميم الرقمي المعتمد على الإدماج البصري للوسائط التكنولوجية في مختلف العروض الفرجوية متعددة الوسائط. والإنتاجات الرقمية للعالم الافتراضي تكتسب واقعيتها الطبيعية من كونها مرتبطة بالنسق الفكري الذي يصدر عن وعي بشري يحاول فهم عالمه أو التعبير عن تجربة وعي أو خلق نسق تعبيري ، وهو مرتبط بكليته بالذات البشرية والإنسان الواعي والمبدع الذي يترك أثرا في عالمه، لتحقيق غايته الإنسانية معرفيا وفنيا.

فلا توجد معرفة بدون تقنيةٍ معيّنة للمعرفة؛ هذه التقنية هي في الأساس وسيلة من وسائل التكيّف مع المحيط لتصبح وسيلةً من وسائل المعرفة النظريّة والعمليّة. فلكلّ عصر علومه المرتبطة بمجموعة التقنيات المادية والفكرية الخاصّة به. وعندما سئل هايدغر عن ماهيّة التقنية أشار إلى إجابتين: الأولى، أنّ التقنيّة وسيلة من أجل تحقيق بعض الغايات. أما الثانية، فالتقنية فاعليّة خاصة بالإنسان. وهاتان الطريقتان متماسكتان؛ لأنّ وضع غايات وتكوين وسائل واستعمالها يُعدّ من أفعال الإنسان، كما أنّ صنع آلات وأجهزة وأدوات واستعمالها يعدّ جزءاً من ماهيّة التقنيّة. لذلك دعا هيدغير إلى "اكتشاف الحقيقة الجمالية وراء التقنية"[5] .

إنّ هذه الدعوة الهيدغيرية لها ما يبررها، لأنّ الإنسان مطالب بالتفكير في كل ما يحدث حوله خاصة أنّ التقنية التي تحدث عنها هيدغير تطورت إلى حدود الرقمنة التي أصبحت عماد كل عملية إبداعية في الفنون وهو ما أدى إلى ظهور أنماط جديدة لعروض وأعمال فنية وفرجوية معاصرة تحمل في طياتها روح الفكر والعصر وذلك من خلال دمج العلم بالفن ومحاولة الاستفادة من التقنية لا مجرد محاكاتها والخضوع لهيمنتها.

وقد شهد المسرح مثل هذه التفاعلات التقنية التي أثرت على الاختيارات الجمالية للمخرج والممثل والمتلقي، وهو تأثر يمكن أن يرتقي بمستقبل الصورة المسرحية .

التفاعلية ومستقبل الجماليات التقنية في المسرح

يعكس الفن بمختلف تجلياته حياة وفكر وثقافة المجتمع، حاضره وطموحاته، وهو ما يجعله مجالا مهما وفي ارتباط وثيق بالتطورات العلمية المتسارعة والمستحدثات المستقبلية التي ينفتح من خلالها الفن على ديمومة الأثر وانفتاحه الزمني والدلالي سواء عبر الاستشراف أو الاستهداف أو الاستكشاف، أو في مراوحته بين الحتمية المؤكدة أو الاحتمال المبرهن، ليبقى مصير الفن التفاعلي مرتبطا بالتطور الديناميكي للزمان لكونه اتجاها يقودنا نحو المستقبل، الذي أصبح مرتهنا بشكل كبير بمختلف سياقات التطور التكنولوجي بما تحمله من صياغات فنية وعمليات مفاهيمية وفكرية وتقنية تتميز بعبور مستمر لجميع أنواع الحدود الثقافية والفنية والزمنية. يساهم توظيف التكنولوجيا الرقمية في العروض المسرحية في خلق علاقة تفاعلية مع الآخر، مع الابداع والمعرفة مع انتظارات المستقبل وتطلعاته، مع امكانيات التقنية وكيفية تطويعها، لنتعامل مع "التكنولوجيا الرقمية كوافد جديد على العمل

المسرحي من جهة، وكحل علمي لمشكلات لتصميم والإخراج على خشبة المسرح من جهة أخرى"[6] . فدخول المسرح مجال التفاعلية الرقمية يجعله مثالا للعمل الرقمي الجماعي الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق تشاركية رحبة يتعامل فيها مع الجمهور والتقنية كشريك في العرض، ليحضر التفاعل هنا كثقافة تعبيرية وعلائقية من خلال حضور ترابطي بين الواقعي والخيالي، بين عالم الآلة وعالم الإنسان، بين جيل شباب المستقبل وجيل الماضي. ويحضر أيضا كثقافة تعاونية وتطورية، تفتح أفق المشاركة والانفتاح والاستطلاع من خلال الوفرة الإبداعية نوعيا وكميا وإزالة الحواجز التقنية بين الثقافة والصناعة لصناعة ثقافة خاصة وتطوير سبل الإبداع والممارسة ضمنها. ليساهم بذلك في خلق ثقافة متكيفة ومتعددة، تتكيف وتتفاعل مع جميع الاختصاصات والمجالات، ومتعددة الوسائط والتقنيات والاستعمالات، وتتحول بالفكر البشري "من الدماغ التفاعلي نحو دماغ رقمي قادر بدوره على التفاعل وباستطاعته ان يتكيف تدريجيا مع الوضع الجديد بفعل مرونته"[7] .

إن مستقبل الجماليات التقنية في المسرح يقترن بمدى قدرة التقنية على التخلص من طابعها التقني والانتقال إلى الطابع الفني والجمالي للعرض، فدمج التقنية مع التصميم الركحي يفتح الخيال ومناطق الابداع التشاركي نحو اللامحدود لأن "الفضاء التخيلي هو ابداع جماعي يجب أن يتم فيه ابداع العمل بشكل منفتح، فالنظام الافتراضي يقدم الآلة لإعادة انتاج الأحداث"[8] ، وهو ما وصفته بوسي قلوكسمان "بثقافة التدفق"[9] La Culture des Flux التي تفتح الخيال الخلاق نحو عوالم ابداعية غير محدودة، لأن التعامل مع التكنولوجيا الرقمية فلسفيا وعلميا وفنيا يساهم في توسيع أفق البحث نظريا وفكريا بطرق تسمح لنا بفهم نظريات هذه التقنيات والأفكار والتفاعل معها فنيا، وخاصة في التيارات الفنية المرتبطة بالتكنولوجيا الرقمية التي لعبت دورا كبيرا في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي من خلال الوسائل والتقنيات التي دفعت المسرح للدخول الى العالم الرقمي التفاعلي وفتحت آفاق الإبداع والبحث عن أهم التقنيات الرقمية التي يمكن توظيفها والاستفادة منها في تصميم الفضاء المسرحي التفاعلي وفي تشكيل الصورة المسرحية.

يتأثر العالم التفاعلي الرقمي بالتطور السريع لتكنولوجيات التواصل التي سيطرت على أغلب التوجهات الفنية، ليتحول الفعل الدرامي إلى مجال تفاعل رقمي ينطلق من النص وصولا إلى التقنيات التي تسيطر على الركح وتأثر على الأداء لتأخذ المسرحية بعداً تفاعليا مغايرا تعمل فيه على "ترسيخ ايجابية المتلقي استنادا الى سيادة روح التفاعل"[10] باعتبار أن الجاذبية الجماهيرية أصبحت ترتكز أكثر "على العبقرية التكنولوجية بقدر ارتكازها على العبقرية الفنية، والسبب وراء ذلك هو رغبته (المسرح) في أن يقف إلى جانب القيم الحضارية في صراعها مع الآلة"[11] .
لا يمكن فهم خصوصية التقنيات الرقمية الموظفة في المسرح دون الرجوع الى تأثيراتها على مسارات الفن التشكيلي المعاصر لأن الصورة الركحية على المسرح تتشكل انطلاقا من مستحدثات التقنية التشكيلية، حيث "أن تفاعل الاشكال الفنية التقليدية مع الوسائط الرقمية الجديدة أنتج أشكالا فنية جديدة تستفيد من التقنية وتأثر بمنطقها وقدرتها على التفاعل مع المستخدم"[12] . وهنا لا ينفصل اهتمامنا

عن تحليل ظاهرة العلاقة التي تجمع فنيا وتكنولوجيا بين المسرحي والتشكيلي، والتي ساهمت في تحويل الديكور إلى جغرافيا فنية افتراضية تجمع بين المادي واللامادي، الواقعي والافتراضي، الأداء والديكور، فتنصهر فيها المادية الركحية مع "المادية الهوائية"[13] Matérialisme Aérien الغير ملموسة، التي تغير معنى الأبعاد الثلاثة نحو التفاعل البصري والحركي من خلال التقنية. فمغامرة التصميم هي في حد ذاتها رحلة بحث عن التواصل والتفاعل ضمن مسار تشكل العمل المسرحي باعتبار أن التواصل مع الفضاء يضفي إلى نوع من الحوارية التفاعلية بين الأداء والتقنية والجغرافيا المكانية للركح.

فتحت الثورة الرقمية للفن عالما تفاعليا استفادت منه السينوغرافيا المسرحية بشكل خاص لتجعل المكان والديكور عنصرا متحركا ومتفاعلا مع الممثل والحدث الدرامي، فمن خلال التكنولوجيا الرقمية تمكن الفن من إيجاد أدوات حديثة ومبررات لظهور أساليب فنية جديدة تستجيب لأوامر أنظمة الذكاء الصناعي وتستعير فضائها لتطوير فضاءات العرض بما يستجيب مع الدور التفاعلي والاجتماعي للفن الدرامي، لنتعامل مع المسرح الرقمي باعتباره "نتيجة للتفاعل الذي حدث بين المسرح والتكنولوجيا، إذ يهتم بقضايا المجتمع ومشكلاته ويسعى الى تقديم حلول لمختلف الظواهر السوسيولوجية والسيكولوجية والسياسية"[14].

حولت الثورة الرقمية المسار النسقي للفن نحو مجالات ابداعية تدمج الخيال والواقع الافتراضي، فغيرت لدى الفنان مقاييس الفن ومفهوم القيمة وجعلته يبحث عن أساليب وطرق تعبير جديدة ووسائط تعبيرية مستحدثة وهو ما أدى إلى ظهور حركات فنية جديدة وتقنيات متطورة في التعامل مع الصورة انبثقت من الحاسوب واستخدمت الوسائط الإعلامية واتخذت من المواقع الافتراضية واقعا حقيقيا يمكنها التواصل والبقاء من خلاله. وقد تمكنت الحركات الفنية الجديدة من دخول مجال التطبيق الافتراضي في الفنون ليؤدي اختراق الفن للعلم الي ظهور جغرافيا فنية جديدة، كل هذه التقنيات استفادت منها التيارات الفنية التشكيلية لكنها أيضا شكلت وسائط يعود إليها مصمم الصورة في العرض المسرحي لتحقيق هذا التوازن بين المادية الواقعية والمادية الافتراضية.

طوبولوجيا الفضاء الركحي من خلال السينوغرافيا التفاعلية في عروض روبرت ليباج

يرتبط مستقبل المسرح بالتقنيات الرقمية التي يفرضها على المكان المسرحي، لتقديم سينوغرافيا ذات طبيعة ديناميكية تشارك في الفعل الدرامي، وتصبغ على الفضاء الركحي طابعا فلسفيا وعلميا يحول المادة الركحية إلى طوبولوجيا ركحية قابلة للتحول حسب متطلبات المعالجة الفنية للفضاء المسرحي وفق نمط تفاعلي يكسر الجدار العازل بين الرقمنة والأداء، لينتج أبنية "تتحلل وتتصهر بسرعة تفوق الزمن اللازم لتشكلها"[15] ، ليتحول الركح إلى حالة فيزيائية غير مستقرة، متعددة المظاهر، قادرة على كسر صلابة المكان الركحي ضمن احتمالات بصرية وتفاعلية متنوعة، ليصبح التفاعل بين الرقمي والواقعي جزءا من التفاعل المسرحي، فقد "أخذت المسرحية التفاعلية مكانا ضمنيا في العالم الافتراضي، حيث يأخذ المستخدم درجة أعلى من الحرية في التفاعل الجسدي والذهني مع الأشياء داخل التجربة المسرحية التي تختلف حسب كل أداء وتتيح التفاعل للمستخدمين"[16] .
وهذا ما نلاحظه خاصة في السينوغرافيا التفاعلية التي تعتمد الوسائط كأدوات تفاعل

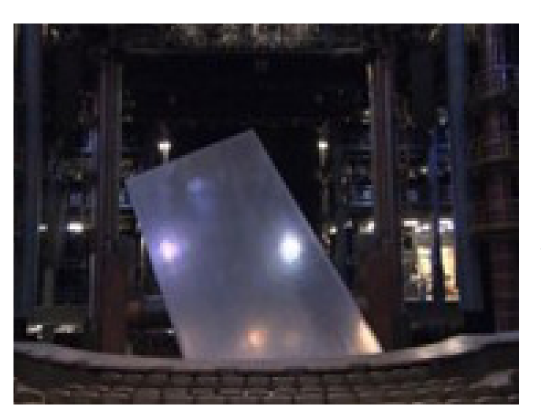
ضمن أسلوب حركي خاص يكون فيه الديكور جزءا تفاعليا مع الحدث الدرامي والأداء، فالتفاعلية في العرض المسرحي هي التأثير المتبادل بين مختلف عناصر العرض، "فمن خلال ارتباطهم بالوسائط يتعلم المتفرجون أن يكونوا أكثر فاعلية وإقبالا على المشاركة، بل توسيع مساحة السرد المسرحي خارج مساحة المسرح إلى فضائهم الخاص"[17] . وتحدث هذه التفاعلية إما عن طريق التحريك الآلي لعناصر الديكور أو الإضاءة أو من خلال التفاعل مع الصور والفيديوهات التفاعلية، كما يمكن أن تحدث أيضا من خلال التفاعل مع المؤثرات الصوتية باعتبارها عنصرا من عناصر السينوغرافيا. هذه الديناميكية المكانية هي مزيج من التفاعل المادي والتفاعل الرقمي وظفه المخرج المسرحي الكندي روبرت ليباج Robert Lepage في تشكيل فضاءاته الركحية باستخدام الوسائط الحديثة وفق خطط تحريك متزامنة مع حركات المؤدي ليتعامل مع الفضاء الركحي كمادة طيعة قادرة على التحرك آليا وفق خصوصيات طوبولوجية هي نوع من الهندسة المطاطية التي تتفاعل حركيا مع الأداء التمثيلي على الركح.

لقد حاول روبرت ليباج أن يتجاوز هذا العائق الجدلي بين مختلف الرؤى المساندة او المعارضة لفكرة تأثير الرقمنة على الفن وذلك من خلال خلق مجال حركي تفاعلي بين الأداء والتكنولوجيا ليتجاوز التفاعل هنا مجرد العلاقة الأدائية نحو كيفيات تطويع الرقمنة في خدمة الفرجة الفنية دون المساس بخصوصية الأداء، بل بالعكس يصبح وجودها جزءا من أداء الممثل، بل إن حركة العناصر الديكورية هي في حد ذاتها أداء، ليشارك الديكور بتغيراته وتفاعلاته في مسار الحدث الدرامي، فكان ليباج "يستخدم لغات عديدة ومترجمة على الشاشات الرقمية المزروعة على خشبة المسرح من خلال المؤثرات الصوتية والموسيقية وهي كلها مربوطة بالمنظومة الرقمية"[18] .

لذلك اعتبر روبرت ليباج من أهم مصممي السينوغرافيا المعاصرة الذين طوعوا التكنولوجيا الرقمية والوسائط المتعددة لتحويل الركح إلى عالم ديناميكي تفاعلي وذلك من خلال قدرته على تطوير علاقة الركح بالممثل والبحث عن سبل لخلق هذه الديناميكية التفاعلية القائمة أساسا على التكنولوجيا الرقمية أو على نوع من الطوبولوجيا التفاعلية التي تحول المكان الى مادة طيعة قابلة للتشكيل. وفي أغلب أعماله يكون ليباج هو صاحب الفكرة في حين يساعده فريق تقني وفنيين مختصين لتنفيذ أفكاره. وقد تراوحت اعماله بين العروض المسرحية واخراج عروض السيرك والاوبرا

ولعل من أهم عروضه التي أخرجها وابتكر فكرتها هو عرض "كا" "Ka" الذي أنتجته فرقة سيرك الشمس Cirque de soleil سنة 2004 وقد ساعده في انجاز الديكور المصمم البريطاني مارك فيشر Mark Fisher

تدور أحداث هذا العرض في منطقتين تخضعان لطوبولوجيا الحركة التفاعلية التي تحول المادة المكانية الى عناصر حركية طيعة: "الأولى هي منصة تاتامي، وهي عبارة عن سطح مساحته 900 قدم مربع يتحرك إلى الخلف وإلى الأمام. أما الثانية، وهي القطعة الأساسية في الإنتاج، فهي المنحدر الرملي، وهو عبارة عن منحدر متراص مساحته 25 في 50 قدمًا يتم تشغيله بواسطة رافعة جسرية عمودية تسمح له بالدوران على محور، والميل إلى الأمام أو الخلف، والارتفاع أو الهبوط، وأحيانًا في .



صورة رقم 1 ``20``



صورة رقم 3 ``22``

صورة 2 ``21``

مقتطفات من عرض Ka فكرة واخراج روبرت ليباج ، تصميم ديكور مارك فيشر ، لاس فيغاس 2004

نفس الوقت الذي تتحرك فيه المنصة الأخرى" [19]

يجمع هذا العرض كل المقومات التي تسمح بتجسيد مفهوم التفاعلية في السينوجرافيا المسرحية من خلال توظيف كل التقنيات والوسائط المتعددة التي تسمح بتحقيق هذه التفاعلية وذلك من خلال المزج بين التفاعلية المادية مع الأداء المتمثلة في أجزاء الديكور المتحركة آليا حسب حركة المؤدي وبين التفاعلية الرقمية التي ترتكز أساسا على الإسقاط المتفاعل مع كل حركة على السطح، لتتجلى على هذا السطح التفاعلي تعبيرات فنية بصرية تختزل هوية الفضاء وحركية المؤدي ضمن تعبيرات أدائية تخدم مفهوم التفاعلية في التجربة الإبداعية سواء في علاقته بالفضاء أو بالمتقبل. "فكل ما قيل عن العرض الذي ستخرجه لوباج هو أنه سيهز تصور الجمهور للفضاء ومفهومهم لقوانين الجاذبية وفهمهم للعالم في أبعاده الثلاثة" [23] .

إن الفضاء الركحي التفاعلي في عرض "كا" هو عبارة مسطح عمودي يستحضر مفهوم الحفرة، هذا التشكل الركحي ساهم في تحقيق التفاعل رقميا وأدائيا مع مفهوم العمق بما فيه من عمق مادي فعلي وعمق دلالي افتراضي لتمثل الحركات المتشكلة على هذا السطح العناصر الحركية التي تهيكل الفضاء وتبني خصوصية الأداء. فهذه الحوامل الرقمية هي في الآن ذاته حاجز مادي يسمح بالمرور إلى العمق وكاشف بصري يسمح بالرؤية والتكشف عليه خاصة وأن " النظرية التقليدية للإدراك تتفق على انكار كون العمق قابل للرؤية"[24] .



الهيكل التصميم لديكور عرض "الإبر والأفيون" فكرة واخراج روبرت ليباج، تصميم كارل فيليون، كندا 2013

صورة رقم 4 ´´25´´

أما في عرض "الإبر والأفيون" Needles And Opium الذي انتج سنة 2013 بالتعاون مع شركة Ex Machina ، فقد غير روبرت ليباج مفهوم التفاعلية نحو الاندماج والغوص في الفضاء داخل مكعب متحرك يستقبل الاسقاط الرقمي التفاعلي على ثلاثة واجهات مؤثثة بمداخل ومخارج. وقد ساعده في انجاز الديكور المصمم كارل فيليون Carl Fillion.

هذا المكعب الذي يبلغ طول ضلعه 10 أقدام، هو بالأساس البطل الرئيسي للعرض حيث يتحكم في المكان والزمن والحدث والأداء ليضفي على العرض نوعا من الاحساس بواقعية حجم الفضاء رغم طابعه التجريدي. "يشتمل كل جدار على باب مصيدة Trap door يفتح بزاوية 180 درجة ويمكن لكل مصيدة أن تتحمل وزن الشخص عند اغلاقه وقفله ، وسرعة دوران المكعب هى دورة واحدة كل 45 ثانية"[26] ، ليصبح الامتداد في هذا الفضاء والتفاعل مع دورانه هو في حد ذاته عائقا حركيا باعتبار المجهود البدني وصعوبة التنقل بين مختلف واجهات المكعب.

يتحرك الممثلين في العرض داخل هذا المكعب الذي يحملهما نحو عالمين مختلفين هما عالم الشاعر الفرنسي جون كوكتو Jean Cocteau الذي قام بأدائه الممثل الكندي مارك لابريش Marc Labrèche ، وعالم عازف الجاز الأمريكي ميلز ديفيز Miles Davisالذي أداه الممثل الكندي ويلسلي روبرتسون Wellesley Robert-son ضمن تقابل وجودي يخدم المعانى الدرامية لخصوصية التقابل بين عالمين مختلفين والبقاء معلقا بينهما. وقد ساهم هذا المكعب التفاعلي في تأكيد هذا الوجود وهذا الاحساس.

في عروض روبرت لوباج يلتقي فن الأداء مع فن المابينغ لينتشي الركح والجمهور، مثل هذا التوظيف التقني هو مواجهة لكل صفة تقليدية ولكل جمالية كلاسيكية

سيطرت على عملية التلقي ضمن الممارسات المسرحية الراهنة ليصبح الرقمي مجال تفاعل تأسيسي يبني العرض ويخدم الأداء حركيا وجماليا، ليضع الممثل في واجهة الاكتشافات التي يتضمنها العرض، والاحساس الوجودي بمتغيرات المكان والزمن، لأنه عندما تشتمل التقنيات الركحية على مقاطع فيديو تعرض على المسرح "يصبح الزمن حاضرا كعنصر فراغي مكاني"[27] . فالعالمين المتقابلين الذين يستحضرهما المخرج هما بالأساس مفارقة تعيدنا بالأساس إلى أصل الممارسات الفنية وغاياتها الأساسية، الفن النابع من الروح والفكر، من الإحساس بالوجود والموجود.

تجاوز روبرت ليباج مفهوم التفاعلية الركحية في العروض المسرحية ليوظف نوعا من الديناميكية المجزأة التي تسمح للفضاء بتحقيق تمظهرات متنوعة ولا محدودة، حيث أخرج رباعية أوبرا خاتم نيبيلونج The Ring of the Nibelun ، للمؤلف الموسيقى ريتشارد فاجنر Richard Wagner، الذي انجز عرضه الاول في نيويورك سنة 2012 ، وقد صمم ليباج فكرة الركح على هيئة 24 لوحا متحركا صعودا ونزولا وفق آلية ميكانيكية وإسقاط رقمي تفاعلي يغير طوبولوجيا المكان ، وقد وظفت هذه الالواح كمنصة أداء متحركة وكمسطح للإسقاط التفاعلى ثلاثى الأبعاد . حيث " يوضح المخرج التقنى لأوبرا ميتروبوليتان ديفيد فيهيلى David Fehely أن الآلة

مشاهد من عرض "الإبر والأفيون" فكرة واخراج روبرت ليباج، تصميم كارل فيليون، كندا 2013



صورة رقم 5 ´´28´´



صورة رقم 6 ´´29



صورة رقم 7´´30´´

نصف متحركة وتشبه إلى حد كبير دمية عملاقة أكثر من كونها قطعة منظرية آلية الحركة . "[31]
استعان ليباج بمصمم المناظر الكندى كارل فيليون Carl Fillion الذى عمل معه بتصميم عرض Totem لفرقة سيرك الشمس Cirque Du Soleil .. في هذا العرض "تم تشبيه أسلوب روبرت ليباج بأنه يشبه أفكار جوردن كريج من خلال استخدام العناصر المنظرية المجردة اللايهامية مثل استخدامه لشاشات متحركة ذات أشكال مجردة ، وقد تميزت سينوغرافيا ليباج بخاصية التحريك الآلي والمرن"[33] .
يسعى المخرج هنا إلى خلق مواجهة مكانية بين سينوغرافيا تفاعلية تخدم متغيرات العرض وبين متقبل أثارته عناصر الفرجة التي تمنح العين المزيد من الإحساس المتتابع بركائز وجماليات العرض المسرحي المفتوح على التأويل والاجتهاد اللامحدود من منطلقات ثقافة ومعطيات فنون العصر. " فالسينوجرافيا الخاصة بهذه الأوبرا بأجزائها الأربعة كسرت الصورة المعتادة للمنظر المسرحى حيث أن ليباج لم يكتفى بها كعناصر منظرية ذات أبعاد محدودة بل جعل من المنظر المسرحى بيئة معمارية



صورة رقم 8´´32´´

الهيكل التصميم للديكور عرض "أوبرا خاتم نيبيلونج" للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر تصميم واخراج روبرت لبياج، نيويورك 2012 v



صورة رقم 9´´34´´

مقتطفات من عرض "أوبرا خاتم نيبيلونج" للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر ، تصميم واخراج روبرت لبياج، نيويورك 2012 >

صورة رقم10 ´´35´

مقتطفات من عرض "أوبرا خاتم نيبيلونج" للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر ، تصميم واخراج روبرت لبياج، نيويورك 2012

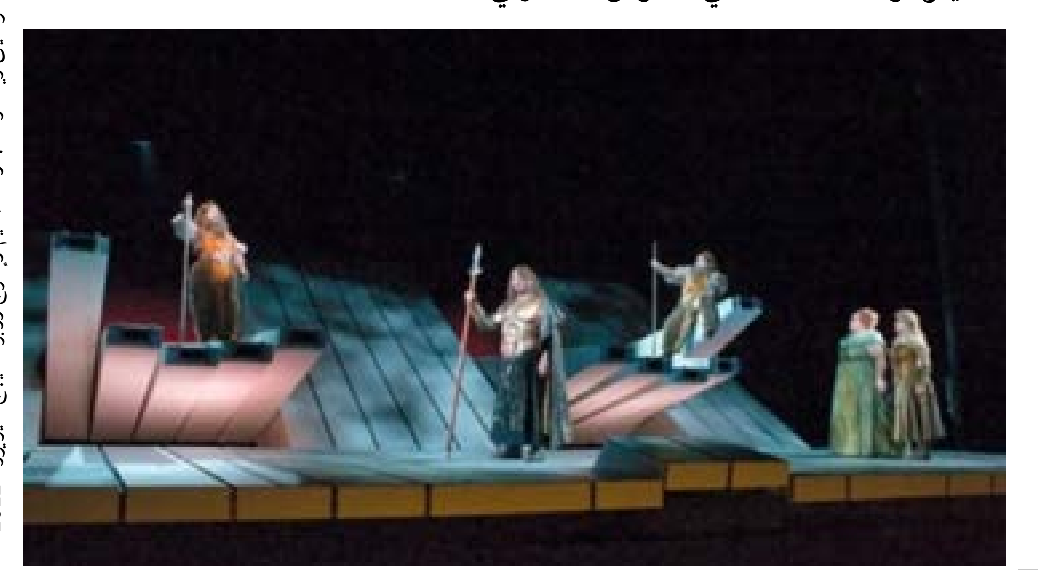
ضخمة ليظهر تباين النسب بين تلك البيئة المعمارية الضخمة وحجم الممثل بداخلها"[36] .
في عرض أوبرا خاتم نيبيلونج، يصعب اختزال الفضاء المتحرك في مفهوم موحد، لأنه يخضع الى طوبولوجيا حركية تستند الى دراسات علمية رياضية تتحكم في مجسات الفضاء لتنقل الواقع الدرامي ضمن معطيات بصرية وحركية تدعو بدورها إلى التفكير في خصوصية فضاء العمل وطابعه التفاعلي. فالممارسة الفعلية ضمن هذه الفضاءات ليست مجرد فكرة تستجلي معرفة بالمكان بل هي رغبة جامحة في تحقيق الاندماج والانتساب، فليباج هنا لا يفكر لمجرد البحث عن المعرفة بقدر ما يبحث في خصوصية هذا الانتماء الركحي ليسكن باستحقاق عالما من الأحجام والألوان هو محيطه الأساسي. ليثري الركح بأشكال ايهامية بصرية .
تتحرك هذه الألواح تلقائيا ووفق جاذبية الأوزان لتخلق مستويات متعددة ويتجلى على السطح تفعيل جوهري لحضور ثلاث مستويات متنوعة ومتآلفة فيما بينها: هي العمق والسطح والارتفاع، مما يشكل تنويعا على مستوى المساحات البصرية والحركية، أمّا من الناحية الدلاليّة فإن الفضاء سيحملنا إلى عالم يبحث عن طرح جديد ومغاير للأشياء والمفاهيم من وجهة نظر فنيّة جماليّة وفي تناسب وتقارب دلالي مع مستويات التعامل الزمني مع العرض.
هذه الألواح المتحركة هي أداة تصعيد لاستراتيجية انتقالية حولت الأداء الركحي إلى ظاهرة طوبولوجية تطرح قضية وجود واستمرارية بقاء في مجال تعبير فني يضمن أولوية التفرد الأسلوبي والتميز الذاتي والتفاعل الجماعي متجاوزة بذلك جمالية المشهد وعظمة الإنشاء لابتكار أعمال فنية على علاقة بفضاء انجازها تحتضن

العمل والمتلقي وتحوّل الركح إلى شريك فعال في العملية الإبداعية، ليكتسب التفاعل المكاني المادي والرقمي الأهمية الكبرى في قراءة وتأويل العرض المسرحي.

هذه الأعمال هي بالأساس مجموعة من العلاقات التشكيلية القادرة على إثارة عدد من التساؤلات الملحة التي تستوجب نظرات تأملية عميقة ترضي الفضول المتسائل عن دور الرقمنة في اثراء التفاعل الأدائي وفي التشكيل الحركي للركح لنبحث في خضم هذه التجارب عن التنوع والتغير خاصة وأن الممارسة المسرحية في ظل الرقمنة والعوالم الافتراضية لم تفقد تواصلها الحسي مع ذات الفنان وواقعه الموضوعي "بحيث يتحول الواقع من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات الى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة"39 ، التي تستجيب لمتطلبات العصر دون المساس بالضرورة الدرامية ليجمع الفضاء السينوغرافي التفاعلي بين واقعية انتسابه المكاني بمختلف تفاعلاته الحركية والبصرية وبين افتراضية حضوره ضمن طوبولوجيا مكانية متغيرة يتأرجح حضورها حسب مختلف أزمنة وأمكنة العرض. فبين ما يسعى إليه الابداع المسرحي اليوم وبين ما وصل إليه التطور الرقمي مسافة إبداعية هي مسافة التحقيق والانجاز وتحويل الأفكار إلى ركح رقمي تفاعلي.

خاتمة

اقترنت جمالية العروض المسرحية بمدى قدرة التقنية على التخلص من طابعها التقني والانتقال إلى الطابع الفني والتفاعلي للعرض وهو توظيف يعكس تأثير الثورة التكنولوجية والرقمية على الإبداع الفني من خلال الخامات والوسائط المتعددة التي يستعملها الفنان في تجسيد فنه والتي تخلق نظاما تفاعليا رقميا يغير مستقبل الفرجة في العرض المسرحي. فالتعامل مع التكنولوجيا الرقمية فلسفيا وعلميا وفنيا ساهم في توسيع أفق البحث نظريا وفكريا بطريقة سمحت لنا بفهم نظريات هذه التقنيات والأفكار التي تدور حولها وكيفيات توظيفها فنيا وخاصة بالرجوع إلى التيارات الفنية المرتبطة بالتكنولوجيا الرقمية والتي لعبت دورا كبيرا في تصميم السينوغرافيا التفاعلية في العرض المسرحي.



صورة رقم 11 ''37'' مقتطفات من عرض "أوبرا خاتم نيبلونج" للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاجنر، تصميم واخراج روبرت ليباج، نيويورك 2012

الهوامش

1- علي الحبيب الفريوي، هيدغير ومساءلة الحداثة للانفتاح على سؤال المستقبل، مقاربات فلسفية المجلد 2 العدد 1 جانفي 2015 ص31

Horkheimer et Adorno, La dialectique de la raison, traduit de l’Allemand par Eliane Kaufholz, Paris, 2-
Gallimard, 1974

-3 والتر بنيامين ، العمل الفنيّ في حقبة إعادة إنتاجه الآلي، ترجمة هادية العرقي، ضمن إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النّصف الثّاني من القرن العشرين، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 2012 ص123.

-4 هال أبلسون، هاري لويس ، الطوفان الرقمي، ترجمة أشرف عامر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014 ص20

-5 نادية سعدي، مقاربة الفن والتقنية عند مارتن هيدغر، مجلة جماليات، المجلد5، العدد01، 2019 ص17

-6 شيرين محمد شعبان حسن، التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي بين التخييل الرقمي والتفكيك النصي، مجلة الزهراء، العدد 32 افريل 2022 ص2030

-7 ريمي ريفل، الثورة الرقمية ثورة ثقافية، ترجمة سعيد بلمبخوت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة، الكويت 2018 ، ص127

-8 جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة محمد سيد وآخرون، مطبوعات وزارة الثقافة، مصر 1996 ص 18 ورد في شيرين محمد، التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي، مرجع مذكور ص 2059

Christine Buci Glucksmann, Esthétique de l’éphémère, Galilée 2003 p189-

10 شيرين محمد شعبان حسن، التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي، مرجع مذكور ص2036

-11 جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط، أكاديمية الفنون 1995 ص213

-12 شيرين محمد شعبان حسن، التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي، مرجع مذكور ص2045

Christine Buci Glucksmann, Esthétique de l’éphémère, Galilée 2003 p1813-

-14 نفس المرجع ص2036

-15 زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة، العيش في زمن اللايقين، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت 2016 ص25

-16 ريمة حمريط، أحمد جاب الله، تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي، الرقمي، النص والعرض، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، المجلد12 العدد2 سنة 2020 ص140

-17 أنطونيو بيتزو، المسرح والعالم الرقمي، الممثلون والمشهد والجمهور، ترجمة أماني فوزي حبشي، أصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة 2007 ص120

-18 أنطونيو بيتزو، المسرح والعالم الرقمي، مرجع مذكور ص98

Karen Fricker, Le goût du risque : KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil, traduit par Isabelle Savoie, L’Annuaire théâtral, Numéro 45, printemps 2009, (p. 45–68), p55 19-

https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/620823/cirque-soleil-technique 20-

https://www.hotels-lasvegas.fr/ka-cirque-du-solei21-

https://www.stage-door.com/Theatre/Elsewhere/Entries/2012/1/15_Las_Vegas,_NV__Ka.html22-

-23 نفس المرجع ص48

-24 موريس مارلو بونتي ، ظواهرية الإدراك، معهد الانماء العربي، 1998 ص 213

25- /https://www.sefabrication.com/realisations/aiguillesetlopium

-26 ريهام هلال، السينوغرافيا التفاعلية دراسة في اعمال روبرت ليباج، مجلة الالفنون العمارة والدراسات البحثية، المجلد 3، العدد6 ديسمبر 2022 (-190 204) ص199

-27 جريـج جايسكام، الفيديو والسينما على خشبة المسرح، ترجمة محمود كامل، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، القاهرة، 2010 ص309
https://www.bestoftoronto.net/2015/05/robert-lepages-needles-and-opium-presented-by-canadian-stage28-
https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/les-aiguilles-et-lopium29-
http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/needles_and_opium.html 30-
-31 ريهام هلال، السينوغرافيا التفاعلية دراسة في اعمال روبرت ليباج، مرجع مذكور ص201
https://www.sefabrication.com/realisations/le-cycle-du-ring32-/
-33 نفس المرجع، نفس الصفحة
https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/573090/ring-lepage-dvd 34-
https://www.nytimes.com/2012/05/14/arts/music/video-as-art-in-lepages-ring-at-the-metropolitan-opera.html 35-
-36 ريهام هلال، السينوغرافيا التفاعلية دراسة في اعمال روبرت ليباج، مرجع مذكور ص201
https://www.ledevoir.com/culture/musique/342424/musique-classique-le-petit-robert-lepage-illustre37-
https://www.oregonlive.com/movies/2012/08/opb_airs_wagners_epic_ring_cyc.html38-
-39 حسين مروة ، دراسات نقدية في صفوة المنهج الواقعي، بيروت مكتبة المعارف .1988 ص105

صورة رقم12 ´´38´´

مقتطفات من عرض ” أوبرا خاتم نيبيلونج ” للمؤلف الموسيقى ريتشارد فاجنر ، تصميم وإخراج روبرت ليباج، نيويورك 2012



قائمة المراجع:

المراجع العربية

-أبلسون، هال و لويس، هاري ، الطوفان الرقمي، ترجمة أشرف عامر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014
-باومان، زيجمونت ، الأزمنة السائلة، العيش في زمن اللايقين، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت 2016
-بنيامين، والتر، العمل الفنّي في حقبة إعادة إنتاجه الآلي، ترجمة هادية العرقي، ضمن إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النّصف الثّاني من القرن العشرين، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون.
-بيتزو، أنطونيو ، المسرح والعالم الرقمي، الممثلون والمشهد والجمهور، ترجمة أماني فوزي حبشي، أصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة 2007
-جايسكام، جريـج ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح، ترجمة محمود كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2010
-حسن، شيرين محمد شعبان ، التجربة المسرحية التفاعلية في المسرح الرقمي بين التخييل الرقمي والتفكيك النصي، مجلة الزهراء، العدد 32 افريل 2022
-حمريط، ريمة و جاب الله، أحمد ، تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي، الرقمي، النص والعرض، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، المجلد12 العدد2 سنة 2020
-ريفل، ريمي ، الثورة الرقمية ثورة ثقافية، ترجمة سعيد بلمبخوت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة، الكويت 2018
-سعدي ، نادية ، مقاربة الفن والتقنية عند مارتن هيدغر، مجلة جماليات، العدد01، 2019.
-الفريوي، علي الحبيب ، هيدغير ومساءلة الحداثة للانفتاح على سؤال المستقبل، مقاربات فلسفية المجلد 2 العدد 1 جانفي 2015 (62-29)
-مارلو بونتي ، موريس ، ظواهرية الإدراك، معهد الانماء العربي، 1998 .
-مروة ، حسين، دراسات نقدية في صفوة المنهج الواقعي بيروت مكتبة المعارف .1988
-ميردوند، جيمس ، الفضاء المسرحي، ترجمة محمد سيد وآخرون، مطبوعات وزارة الثقافة، مصر 1996
-هلال، ريهام ، السينوغرافيا التفاعلية دراسة في اعمال روبرت ليباج، مجلة الالفنون العمارة والدراسات البحثية، المجلد 3، العدد6 ديسمبر 2022.
- جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط، أكاديمية الفنون 1995

المراجع الأجنبية

Christine Buci Glucksmann, Esthétique de l’éphémère, Galilée 2003
Fricker, Karen, Le goût du risque : KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil,
(traduit par Isabelle Savoie, L’Annuaire théâtral, Numéro 45, printemps 2009, (p. 45–68
Horkheimer, Max et Adorno ,Theodor W, La dialectique de la raison, traduit de
.l’Allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974

مفهوم

السينوغرافيا

عند الإغريق



أحمد بلخيري
المغرب

السينوغرافيا مصطلح مسرحي أساسي في علم المصطلح المسرحي La Termi- nologie. هذا المصطلح هو موضوع كتاب فرنسي لباحثة فرنسية متخصصة هي آن سورجيرس Anne SURGERS عنوانه "سينوغرافيات المسرح الغربي" « Scé- nographies du théâtre occidental » . وكما هو واضح من العنوان، فإن هناك سينوغرافيات في المسرح الغربي وليس سينوغرافيا واحدة. سيكون التعريف هنا بالسينوغرافيا لدى الإغريق اعتمادا على الكتاب المذكور.

في هذا الكتاب، كلمة السينوغرافيا هي جزء من هذه المصطلحات المعنية التي لها جذور قديمة جدا، وقد اخترقت الزمن مع تغيُّر متدرج في المعنى مع المحافظة على الأقل جزئيا على ذاكرة المعنى الأصلي. لذا، فمن الصعب إذن تحديدها بدقة. ومن أجل معرفة أفضل هذا ودلالاته، من الضروري العودة إلى الجذور. يمكن مقدما تلخيص الاستعمالات المختلفة لكلمتي سينوغرافيا وسينوغراف.

-بالنسبة للعصرين القديمين الإغريقي والروماني، صار اليوم مقبولا بأن السينوغراف هو الذي يرسم الديكورات أو الخشبة، وهذا يتطلب التدقيق وسنراه في هذا الكتاب؛

-في عصر النهضة، حمل مصطلح السينوغرافيا معنى مختلفا، إذ كان يعني فن عرض، أو تنظيم، الفضاء المرئي؛ وإلى حدود بداية القرن العشرين، حافظ مصطلحا سينوغراف وسينوغرافيا، في فرنسا، على هذا الاستعمال ارتباطا بالعرض المرئي؛

-في النصف الثاني للقرن العشرين، وقع تعديل في المعنى في فرنسا. فالسينوغرافيا كان يُنظر إليها باعتبارها تدخلا في فضاء العرض مرتكزا على تصور سابق على الإنجاز.

الجذور الإغريقية

تنحدر كلمة سينوغرافيا من الكلمة اللاتينية Scenografia ، وهي نفسها مشتقة من الإغريقية Skénographia. السينوغرافيا تدل على فن رسم-أو كتابة- (graphein) الخشبة (skéné). تعدد استعمالات المصطلح يعود إلى تركيب هاتين الكلمتين المؤسستين للمصطلح.

- grapheinيمكن ترجمتها من جهة، في اللغة الفرنسية، ب "كتَب"، أو ب "رسَم، صبَغ". الترجمتان الأخيرتان توجهان المصطلح نحو معنى عام للتصميم العام، والترجمة الأولى (كتَب) تعطيه معنى محصورا أكثر في الصناعة؛

- skéné هي في أصلها الإغريقي، من جهة، بناية خشبية تكون خلف فضاء اللعب. أما في فرنسا على سبيل المثال، انطلاقا من القرن الثامن عشر، فإن كلمة scéne، التي تنحدر منها، فتدل على فضاء اللعب حيث صار الممثل شخصية. المعنى الحالي يتعارض مع المعنى الأصلي: الكلمة كانت تدل لدى الإغريق على المكان الخفي للممثل، بينما هي تدل بالنسبة لنا، تقول آن سورجيرس Anne SURGERS ، على فضاء الممثل الظاهر، فضاء العرض واللعب.

وُلد فن السينوغرافيا، مثل الكلمة نفسها، في أثينا مع ازدهار المسرح، حوالي القرن الخامس قبل الميلاد. لقد رسم رسام هو أغاطاركوس دو ساموس Agatharcos de Samos لوحات مرسومة كانت موجودة بدون شك في واجهة السكيني Skéné. رسومات أغاطاركوس تم استيحاؤها في أعمال ديمقريط Démocrite وأناغزاكور Anaxagore. هنا أيضا الترجمة الفرنسية للكلمات الإغريقية تقترب من الخلط. فحينما نتكلم عن فن السينوغرافيا نترجم الاسم الإغريقي techné الذي يشمل هو وحده حقلين دلاليين منقسمين بوضوح في اللغة الفرنسية المعاصرة: الفن من جهة، والتقنية والصناعة من جهة أخرى.

نصادف هذا التناقض واستحالة تقديم ترجمة فرنسية مُرضية في تسمية نشاطين ضروريين لإعداد العرض المسرحي الإغريقي: نشاط السينوغرافي Ske-uopios ونشاط الشاعر Poiètès اللذين ذكرهما أرسطو. المصطلحان استُعملا، تقريبا جنب إلى جنب، في الجملة نفسها في الشعرية. وهما معا يتركبان من الجذر اللغوي نفسه Poiein، الذي يدل في الوقت ذاته على "العمل، والصنع، والتصرف،

وكن مؤثِّرا"، وكذلك على"توليد، ابتكار، اختراع". الترجمات الفرنسية لا تضع في الحسبان الجذر المشترك ل Poiein. وبالمقابل، إنها تلعب على المعنى المزدوج لكلمة Poiein الإغريقية، مع اختيار، في حالة، المعنى التطبيقي ل Skeuopios، وفي حالة أخرى، المعنى المجرد لكلمة Poiètès. الترجمات تقابل أيضا بين السينوغراف Le Skeuopios/صانع الأكسسوار و Poiètès/الشاعر مبدع التراجيديا. ويمكن أيضا ترجمة المصطلحين معا بمبدع الأكسسوار ومبدع الشعر، أو "مبدع" الخيال، و"مبدع" الحكاية أو الشاعر.

أخيرا، إنه من المستحيل تحديد إن كانت السينوغرافيا Le Skénographos الإغريقية بالرسم في الديكور أو معتمَدة في الجزء الفضائي البصري للعرض المسرحي: الفرق بين النشاطين كان، فضلا عن ذلك، غير متصوَّر بدون شك لدى الإغريق، مثلما هو صعب اليوم تصوُّر الخلط عندنا، تقول آن سورجيرس، في مصطلح واحد، بين الوظيفة الفنية والإنجاز التطبيقي.

تطور تفكير وتطبيق حول الفضاء المسرحي

كلمة السينوغرافيا هي جزء من هذه المصطلحات المعنية التي لها جذور قديمة جدا، وقد اخترقت الزمن مع تغيُّر متدرج في المعنى مع المحافظة على الأقل جزئيا على ذاكرة المعنى الأصلي. لذا، فمن الصعب إذن تحديدها بدقة. ومن أجل معرفة أفضل هذا ودلالاته، من الضروري العودة إلى الجذور. يمكن مقدما تلخيص الاستعمالات المختلفة لكلمتي سينوغرافيا وسينوغراف.

-بالنسبة للعصرين القديمين الإغريقي والروماني، صار اليوم مقبولا بأن السينوغراف هو الذي يرسم الديكورات أو الخشبة، وهذا يتطلب التدقيق وسنراه في هذا الكتاب؛

-في عصر النهضة، حمل مصطلح السينوغرافيا معنى مختلفا، إذ كان يعني فن عرض، أو تنظيم، الفضاء المرئي؛ وإلى حدود بداية القرن العشرين، حافظ مصطلحا سينوغراف وسينوغرافيا، في فرنسا، على هذا الاستعمال ارتباطا بالعرض المرئي؛

-في النصف الثاني للقرن العشرين، وقع تعديل في المعنى في فرنسا. فالسينوغرافيا كان يُنظر إليها باعتبارها تدخلا في فضاء العرض مرتكزا على تصور سابق على الإنجاز.

الجذور الإغريقية

تنحدر كلمة سينوغرافيا من الكلمة اللاتينية Scenografia ، وهي نفسها مشتقة من الإغريقية Skénographia. السينوغرافيا تدل على فن رسم-أو كتابة- (graphein) الخشبة (skéné). تعدد استعمالات المصطلح يعود إلى تركيب هاتين الكلمتين المؤسستين للمصطلح.

- grapheinيمكن ترجمتها من جهة، في اللغة الفرنسية، ب "كتَب"، أو ب "رسَم، صبَغ". الترجمتان الأخيرتان توجهان المصطلح نحو معنى عام للتصميم العام، والترجمة الأولى (كتَب) تعطيه معنى محصور أكثر في الصناعة؛

- skéné هي في أصلها الإغريقي، من جهة، بناية خشبية تكون خلف فضاء اللعب. أما في فرنسا على سبيل المثال، انطلاقا من القرن الثامن عشر، فإن كلمة scéne، التي تنحدر منها فتدل على فضاء اللعب حيث صار الممثل شخصية. المعنى الحالي يتعارض مع المعنى الأصلي: الكلمة كانت تدل لدى الإغريق على المكان الخفي للممثل، بينما هي تدل بالنسبة لنا، تقول آن سورجرس Anne SURGERS فضاء

الممثل الظاهر، فضاء العرض واللعب.

وُلد فن السينوغرافيا، مثل الكلمة نفسها، في أثينا مع ازدهار المسرح، حوالي القرن الخامس قبل الميلاد. لقد رسم رسام هو أغاطاركوس دو ساموس Agatharcos de Samos لوحات مرسومة كانت موجودة بدون شك في واجهة السكيني Skéné. رسومات أغاطاركوس تم استيحاؤها في أعمال ديمقريط Démocrite وأناغزاكور Anaxagore. هنا أيضا الترجمة الفرنسية للكلمات الإغريقية تقترب من الخلط. فحينما نتكلم عن فن السينوغرافيا نترجم الاسم الإغريقي techné الذي يشمل هو وحده حقلين دلاليين منقسمين بوضوح في اللغة الفرنسية المعاصرة: الفن من جهة، والتقنية والصناعة من جهة أخرى.

نصادف هذا التناقض واستحالة تقديم ترجمة فرنسية مُرضية في تسمية نشاطين ضروريين لإعداد العرض المسرحي الإغريقي: نشاط السينوغرافي Skeuopios ونشاط الشاعر Poiètès اللذين ذكرهما أرسطو. المصطلحان استُعملا، تقريبا جنب إلى جنب، في الجملة نفسها في الشعرية. وهما معا يتركبان من الجذر اللغوي نفسه Poiein، الذي يدل في الوقت ذاته على "العمل، والصنع، والتصرف، وكن مؤثِّرا"، وكذلك على"توليد، ابتكار، اختراع". الترجمات الفرنسية لا تضع في الحسبان الجذر المشترك ل Poiein. وبالمقابل، إنها تلعب على المعنى المزدوج لكلمة Poiein الإغريقية، مع اختيار، في حالة، المعنى التطبيقي ل Skeuopios، وفي حالة أخرى، المعنى المجرد لكلمة Poiètès. الترجمات تقابل أيضا بين السينوغراف Le Skeuo-pios/صانع الأكسسوار و Poiètès/الشاعر مبدع التراجيديا. ويمكن أيضا ترجمة المصطلحين معا بمبدع الأكسسوار ومبدع الشعر، أو "مبدع" الخيال، و"مبدع" الحكاية أو الشاعر.

أخيرا، إنه من المستحيل تحديد إن كانت السينوغرافيا Le Skénographos الإغريقية بالرسم في الديكور أو معتمَدة في الجزء الفضائي البصري للعرض المسرحي: الفرق بين النشاطين كان، فضلا عن ذلك، غير متصوَّر بدون شك لدى الإغريق، مثلما هو صعب اليوم تصوُّر الخلط عندنا، تقول آن سورجيرس، في مصطلح واحد، بين الوظيفة الفنية والإنجاز التطبيقي.

"السينوغراف" في عصر النهضة

في عصر النهضة عثر المعماريون والمنظرون الإيطاليون في كتابات العصور القديمة، لا سيما في بحث المعماري لفتروف Vitruve أن "السينوغرافيا" تدل على "فن عرض المنظور"، أي تنظيم رسم ومعمار المدينة، أو ربما ديكور المسرح ارتباطا بوجهة نظر الإنسان. الكلمة موثَّقة في هذا المعنى في اللغة الفرنسية سنة 1545. استعمل منظرو الرسم والمعمار إذن دون اختلاف مصطلح سينوغراف ومصطلح الرسام.

في جميع الحالات، الكلمات التي هي من عائلة السينوغرافيا كانت، في عصر النهضة، تتعلق بالمرئي أو المنظور. كذلك حدد جاك أندرويه Jacques Androuet في مصنفه "الحصون الأكثر امتيازا في فرنسا" « Les Plus excellents Bastiments de France » كلمة scenographum بوصفها عرضا للمعمار الرابط بين بُعْدَيْ المنظر الأمامي -المسمى في وقتنا الراهن الارتفاع- مع استحضار البعد الثالث بواسطة

المنظور.

في عصر النهضة، مثل العصور القديمة، الوظائف التي نسميها اليوم إبداعا لم تكن تتميز عن وظائف الصناعة والإنجاز. بالنسبة للفرجات والاحتفالات الأميرية، كان المسئول عن المشروع يتحمل مسئولية العرض والتصور الذي سينجز. وكان أحيانا مسئولا، مسبقا، عن بناء المسرح أو تنظيم فضاء مسرحي مؤقت. فعلى سبيل المثال، عُيِّن سيرليو Serlio (1475-1554) باعتباره معماريا، وأيضا باعتباره مسئولا عن النجارة. وحينما شارك برونولليشي Brunelleschi في فرجات كان ذلك بصفته Ingeniere ، الكلمة الإيطالية التي تعني "الذي يجِدُ" (Celui qui trouve) مصمم الديكور يمكن أن يُعتبر ، في عصر النهضة وإلى القرن السابع عشر، inventor، In-venteur في اللغة الفرنسية، مبتكِرا: المصطلح موروث من البلاغة.

في فرنسا من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر

طيلة ثلاثة قرون كانت السينوغرافيا هي فن المنظور. وفي نهاية القرن السابع عشر، حددها فوروتيير Furetière في كونها "وصفا لوطن كما هو معروض أمام أعيننا، ووصفا لحصن، وساحة حرب، حسبما يبدو عليه حينما ننظر إليه من خلال إحدى واجهاته حيث يكون وصف سوره، وأبراجه إلخ وكل ما هو منظور وله ظلال".

نجد، تقول آن سورجيرس، هذا المعنى نفسه مرتبطا بعرض تخطيط لحجم على مستوى المنظور في أنسكلوبيدية ديديرو Diderot ، الذي قابل بين السينوغرافيا ("عرض جسم منظور في مخطط") والإيكنوغرافيا L'ichnographie ("تصميم عمارة")، ;الأورتوغرافيا L'orthographie ("عرض واجهة عمارة أو أحد وجوهها").

استحضرتْ طبعة 1884 لمعجم الأكاديمية هذه القاعدة: السينوغرافيا مصطلح يتعلق بالرسم، إنها فن جعل وعرض الأشياء منظورة. يكون تطبيق السينوغرافيا خصوصا في فن رسم الديكورات المشهدية". في الواقع، استُعمل أحيانا مصطلح سينوغرافيا في القرن التاسع عشر للمسرح لان ديكور المسرح كان قد نُظِّم من خلال المنظور، ولأن مصممي الديكور Les décorateurs كانوا قبل كل شيء مهرة.

وإذا كان مصطلح سينوغرافيا لم يُستعمل في اللغة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر، فإن ذلك يعود، بدون شك، إلى أن العرض المسرحي لم يكن مصمَّما أيضا حصريا في إطار وظيفة الإيهام التي يحققها المنظور. وكل ما هو مرتبط ب"أشغال" الفِرقة، بما في ذلك أسئلة الديكور، هو إذن موضوع قرارات جماعية يتخذها الممثلون وكل أعضاء الفرقة الذين توحدوا في جماعة. وتبعا لهذا تُقسَّم المسئوليات حسب قدرات كل واحد. فعلى سبيل المثال، عُيِّن ماهيلو Mahelot (1620-1640)) بوصفه صانع ديكور Décorateur. ماذا يعني إذن هذا المصطلح؟ في مذكرته، وهي من نوع من البيانات التي قدمت في قصر بورغون Hôtel de Bour-gogne، ذُكرت وظيفة صانع الديكور التي تتناسب مع وظيفة السينوغراف أو الميكانيكي أو مدير المسرح Régisseur في الوقت الراهن. وتسمح المذكرة بفهم الأدوار المتعددة التي يمارسها صانعو الديكور في قصر بورغون، فماهيلو أوبيفوكان Buffeuquin على سبيل المثال هما في الوقت ذاته سينوغرافيان، ومديران تقنيان، ومديرا مسرح Régisseurs، ومن المحتمل ميكانيكيان (هذه الكلمات استُعمِلت حسب معانيها اليوم)، أو صانعا أكسسوارات، وهي وظائف، في أيامنا هذه، تتعلق

باختصاصات محددة تُمارس منفصلة.

وقد حمل كتاب"المسرح الفرنسي" لصمويل شابيزو Samuel Chappuzeau المنشور سنة 1673 إضاءات حول كلمة Décorateur وكذلك حول أسباب غياب مصطلح السينوغرافيا في مسرح القرن السابع عشر.

إن صانع الديكور في القرن السابع عشر هو أيضا معادل تقريبا للميكانيكي أو مدير الخشبة في الوقت الراهن مع إضافة الرسم له. وبفضل سجلّ لاغرانج La grange (السجلُّ مخطوط من 359 صفحة يسمح بمتابعة يوما بعد يوم نشاط فرقة موليير ثم الكوميدي فرانسيز من 1659 إلى 1685 شارل فارلي Charles Varlet المسمى لاغرانج ممثل فرنسي 1692-1635 كان مع موليير) نعرف أيضا بأنه نحو سنة 1660 كان لفرقة موليير صانع ديكور يسمى ماتيو Mathieu لكن لا أثر للميكانيكي في هذا العصر.

في القرن السابع عشر، وأيضا في بداية القرن الثامن عشر، لم يُعيَّن السينوغراف المعاصر بمصطلح صانع الديكور، ولكن عُيِّن بمصطلح الميكانيكي. وهو مكلف بالعرض برمته، من العام إلى الخاص: يصمم المسرح، المؤقت أو الدائم، الآلات، وديكورات الفرجة. أدى هذا الدور فيغاراني Vigarani مع موليير حين عرض احتفالات فرساي الكبرى، خاصة سنة 1664. وقد اقتحم المهندس المعماري، منذ عصر النهضة، ما نسميه، تقول آن سورجيرس، اليوم السينوغرافيا.

مع التطور، صار الفصل بين الوظائف في فرنسا منذ النصف الثاني للقرن الثامن عشر واضحا جدا، لكن مصطلح سينوغراف لم يُستعمل بعد. ذلك أن المهندس المعماري يشيد المسارح دون تدخل في الفرجات، ويتولى الميكانيكي المسئولية من أجل تنظيم الخشبة وإعداد الديكور والفرجة. الشاهد على هذا التنوع الوليد الشجار العنيف الذي كان بين المهندس فكتور لويس Victor Louis وبيير بولي Pierre Boullet ميكانيكي مسرح la porte Saint-Martin سنة 1790. رأى فكتور لويس بأن القاعة الجديدة للقصر الملكي (اليوم الكوميدي فرانسيز) كانت مناسبة لاستقبال متفرجي الأوبرا. أما بيير بولي فأجاب بصراحة: "إن هناك خطأ في رسالته وعدم معرفة لنظام المسارح في أحكامه. [...] أدعو السيد لويس إلى الاعتقاد بأن ذلك ليس حسدا، وليس مجرد اختلاف الذوق اللذين أوحيا لي بهذا الجواب. [...] وحينما سيتابع اشتغال المسرح فقط خلال بضعة أيام، فأنا مقتنع جدا بأنه سيتفق معي حول كثير من الأشياء التي لا ينازع فيها إلا لأنه يجهلها. [...] إنه من واجبي تنوير الجمهور حول الأخطاء التي نرتكبها تجاهه" (جواب بولي على رسالة فكتور لويس في جريدة باريس 30 أبريل 1790).

انطلاقا من بداية القرن التاسع عشر ، صارت تتميز بوضوح أكثر فأكثر الوظائف الأساسية لإعداد فرجة الواحدة تلو الأخرى. لا نتكلم بعدُ دائما عن السينوغراف. ولم يعد مصمم الديكور هو الميكانيكي، ولكن الرسام، أو الرسام صانع الديكور. وقد عُيِّن بلانشار Blanchard ولومير Lemaire من خلال هذين المصطلحين في العقود التي ربطتهما بالكوميدي فرانسيز في بداية القرن التاسع عشر، وكذلك سيسوري Ciceri سنوات قليلة بعد ذلك. وتعني كلمة صانع الديكور Le décorateur من الآن فصاعدا المسئول عن الديكور. وفي جميع الحالات فإن صانع الديكور في القرن التاسع عشر رسام، يبتكر الديكورات، ويرسم النماذج، ويسهر على التنفيذ في

المحترَفات، أو ينظم فرقة من رسامي الديكور. ومعروف، علاوة على ذلك، أن مدير المشروع الأساسي للجزء البصري للفرجة أن يكون إذن معيَّنا باعتباره رساما: لا يمكن تصميم عرض مسرحي، من جهة أخرى، إلا في إطار الخشبة الإيطالية. إن القدرات المطلوبة لتخيل الجزء البصري للعرض المسرحي ليست من مهام السينوغرافيا كما نفهمها اليوم حيث صار فضاء الخشبة وتصميم الديكور محددين مسبقا ومنظمين بصفة نهائية.

من "الديكور" إلى "السينوغرافيا"

خلال ثلاثة قرون تقريبا، بين بداية القرن السابع عشر ونهاية القرن التاسع عشر، كان هناك مسار طويل قاد العرض المسرحي بالطريقة الإيطالية نحو عقم نسبي في التصور: لقد تم إفراغ السينوغرافيا والمنظور من معناهما الأصلي ليغدوا مجرد تمرين يدور في حلقة مفرغة، وكان هذا سببا في الثورات المسرحية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، قادها على الخصوص كريـغ Craig وأبيا Appia. وقد طالب المنظرون لهذه الثورة المسرحية باشتغال على الفضاء، وعلى الجسد في الفضاء وعلى الحجم. فتخلى هؤلاء عن كلمتي Décor و Décoration المرتبطين ارتباطا وثيقا بالرسم لفائدة السينوغرافيا التي تتدخل في فضاء العرض المسرحي بصفة عامة وشاملة. هذه الثورة في التفكير وفي التطبيق المسرحي أدت إلى ميلاد وظيفة، إذا لم تكن جديدة، اكتسبت أهمية أكبر: وظيفة المخرج المسرحي الذي يرافقه في التصور العام للفرجة صانع الديكور-السينوغراف. عما معا يقودان تفكيرا شاملا حول العرض المسرحي، حول أمكنة العرض المسرحي، وحول العلاقة مع الجمهور في النهاية.

وخلال السبعينيات من القرن العشرين وضعت المعارك الحادة أحيانا حول الكلمات والمهام مصطلح السينوغرافيا في بؤرة الضوء، في عصر عرف فيه المسرح إعادة في التحديد حيث صار لكلمة Décorateur معنى قدحي. هكذا وجد السينوغراف نفسه إذن يقوم بوظيفة منظم ومصمم فضاء العرض المسرحي، وظيفة كانت له بدون شك في العصور القديمة. وبالموازاة مع هذا، عادت في الوقت الراهن معركة قديمة أساسها تفوق الفنان عن الحِرَفي، وهي معركة كانت في القرن السابع عشر مع شارل لوبران (1690-1619) والأكاديمية الملكية للرسم.

في الوقت الراهن، وفي صورة العرض المسرحي الذي حاول تدريجيا الخروج من إطار المسرح على الطريقة الإيطالية منذ بداية القرن العشرين، يمكن للسينوغراف تطبيق فكره ومهاراته في مجالات منها المسرح: نتحدث عن السينوغرافي الذي يقوم بتهييئ الفضاء في المتاحف، وفضاء عرض الأزياء الخاصة بالموضة، والحدائق، والمدينة، وفي كل مجال دُعي إليه الجُمهور للمشاهدة. لقد غطت وظيفة السينوغراف جزءا من اختصاصات انتقلت أيضا إلى المهندسين المعماريين. يمكن أيضا في النهاية التدقيق بأن عصرنا، تقول آن سورجيرس، لم يحافظ من المصطلح الإغريقي سينوغرافيا سوى النصف: السينوغراف المعاصر مصمِّم، وبصفة استثنائية منفِّذ.

Anne SURGERS, Scénographies du théâtre occidental, Armant -
.Colin, 2 Ed, 2007

ما بعد الدراما

وأسئلة التلقي المسرحي



محمد زيطان
المغرب





انتوني آرتو
سعدالله ونوس

لطالما شكلت علاقة التلقي المسرحي بموجات التجديد والتجاوز، مثار نقاش وميدان بحث ودراسة، لا سيما وأنها علاقة ليست بالقطع مرحلية، بل تلازم سيرورة المسرح في سياقاته الأدائية المتعددة والمختلفة، وتدخل في نسيج تكوينه "البوليفوني" .
إلا أن الحديث هنا عن هذه العلاقة، وتعالقا مع ما يشير إليه العنوان، يضعنا أمام وضعية إشكالية طارئة، خاصة ونحن اليوم، نجد أنفسنا وجها لوجه مع مفهوم ثوري،هو مفهوم "ما بعد الدراما" المواكب عموما لسياق "الما بعدية" الذي يجد له صدى واضحا في خطاب ما بعد الحداثة. وأيضا في تصور النهايات، الذي اقترحه فرانسيس فوكوياما في مؤلفه " نهاية التاريخ و الإنسان الأخير". ففي ظل ما بعد الدراما، أصبح التمييز بين ما هو مسرحي وغير مسرحي أمرا معقدا، لأن منطق التصنيف بات محكوما بأنساق "الفرجة" في شموليتها ورحابة سياقاتها، حتى أننا نجد أنفسنا مجددا وكأن عجلة التاريخ قد عادت بنا إلى الخلف لنسأل بسذاجة: ما المسرح؟ ومن المؤكد أن البحث اليوم عن نظرية مسرحية تقنعنا بوجاهة التعريف ودقة التوصيف سيكون أمرا اعتباطيا، لأننا لن ننتظر من النظرية الأرسطية مثلا، جوابا مقنعا عن ماهية مسرح آرطو أو بريخت، كما أننا لن نجد في النظرية الملحمية / التغريبية ذاتها جوابا عن حقيقة مسرح البسيكودرام، أو عن شعرية الدراماتورجيات المعاصرة. إذن، وأمام هذه الوضعية الثورية والانشطارية، صار من الصعب أيضا تصنيف أي الأعمال هي أعمال مسرحية وأيها غير مسرحية؟.

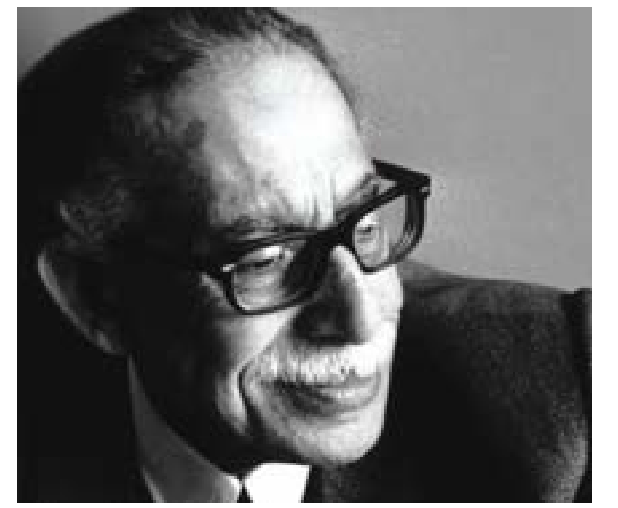
إن المسرح في ظل ما بعد الحداثة، بات يقترب من الإبهار أكثر من أي مرحلة سابقة، كما بات مشدودا إلى الأدائية بمختلف تمظهراتها، حيث ينزاح الجسد عن دوره كوسيط، ليرقى في حد ذاته إلى خطاب نابع من العابر والهامشي، يتمفصل أكثر فأكثر حتى يتعذر أحيانا تنميطه ضمن تجارب أو تيارات معروفة. إذ أصبح من المريح أن نعتبر المسرح هو كل ما يتعامل معه الناس على أنه فرجة.
وأول سؤال يواجهنا في هذا السياق هو: ما هي طبيعة النص المسرحي، الذي بات يتبلور مع موجة ما بعد الدراما بطابعها الأدائي و الفرجوي؟ خاصة و نحن على قناعة تامة بأن (ما بعد حداثة المسرح) هي في حد ذاتها (مسرح ما بعد الدراما) فالقاسم



المشترك بينهما، هو تحول المسرح إلى فن العرض، وتناسل النصوص في شكل ندف درامية مكثفة و شذرية، لا تعكس وجهها التعبيري/ الدلالي بشكل مباشر. مادام هاجس ما بعد الدراما . كما يذهب الى ذلك د. حسن المنيعي - يركز على الجو العام بدلاً من الحبكة. "فهو لا يستهدف خ لق عمل متماسك، قابل للفهم، بل يطالب بجمهور نشيط وفعال يمتلك الفرصة لمعالجة آنية بواسطة ملكة الاختيار والبناء الخاصة به... ونصوصه تختلف عن النصوص الدرامية لأنها لا تركز على الحبكة، والشخصيات أو السمات الأخرى للتمثيل المحاكاتي. فبينما تتوقع النصوص الدرامية من المتفرجين سد «الفجوات المتنبئة»، تحتفل نصوص مابعد الدرامية بالفجوات وتعمل لتعطيل عملية صنع المعنى" .
ذلك أن ظهور هذا التيار في سياق الفرجة المسرحية العربية الراهنة، فجر أسئلة مرحلية مقلقة ومحيرة. من قبيل: هل وصلنا نحن فعلا في مسيرتنا المسرحية القصيرة والمتواضعة إلى مرحلة ما بعد الدراما؟ بمعنى هل استوعب المسرحيون عندنا ومعهم الجمهور حقيقة الدراما حتى أصبحت متغلغلة في النسق الثقافي والفني وبالتالي وجب تجاوزها؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حلقة أخرى من حلقات الاتباعية ومنطق المخالفة؟
ومما يدعم هذه الأرضية الجدلية، أن الكتابة المسرحية اليوم، أصبحت تتخذ شكلا آخر غير الذي عمل عليه كتاب أمثال سعد الله ونوس، يوسف إدريس، جورج شحاذة، معين بسيسو، بل وحتى توفيق الحكيم في تجربة مسرح اللامعقول وعبد الكريم برشيد في تياره الاحتفالي والطيب الصديقي ...وهذا الانعطاف غير المؤسس على صيرورة طبيعية للتأليف المسرحي، قاد في نهاية المطاف إلى أعمال باتت تراهن على اللحظة فيما اصطُ لح عليه بـ {دراماتورجيا الشذرة} -Dramatur gie de la Fragmentationحسب تعبير المخرج الفرنسي جاك لا سال ،فكانت النتيجة أعمالا تندثر بمجرد عرضها و استغلالها في موسم مسرحي دون آخر. فمع موجة "صناعة الفرجة "لا "صناعة المسرح" أصبح ثقل النص أمرا نسبيا. لا يهم أن يطبع فيما بعد ويُقرأ ليبقى خالدا وشاهدا على عمل مسرحي متميز، أو يلقى به إلى القمامة بمجرد إنجاز العمل وانتهاء مدة صلاحيته. وهو أمر يجعلنا نعقد مقارنة بين هذا النوع من النصوص وبين بطاقات تعبئة الهواتف الحديثة، التي لا تصلح إلا لاستعمال واحد فقط، ثم يلقى بها، باعتبارها فاقدة القيمة والمنفعة. مستحضرين قول آن أبرسفيلد، الذي تؤكد من خلاله على أهمية النص في الأعمال المسرحية: "إن أعظم عرض مسرحي في العالم، إذا لم يكن معتمدا على قوة " النص" – لن أقول قوة الحوار – فلن يصبح أكثر من كتاب صور تافه، ومن ثم كان خطأ العروض المعاصرة التي تضع الثقة في المخرج والممثلين، ومن ثم كان خطأ نصوص العروض الجماعية التي تفتقر إلى قوة الكاتب. إن إبداع المخرج في العرض يحتاج إلى مقاومة صوت ما " وبطبيعة الحال ، لن يكون هذا الصوت غير صوت الكاتب المتمرس، الذي يقدم للمخرج عالما دراميا يضعه في حالة تحد وصدام جميل، وها هنا يبرز أيضا صوت الدراماتورجيا باعتباره أكثر من دراسة مبسطة للنص، بل منبع نص مواز للتحقق الإخراجي / الإنجازي وفق فضاء محدد وشروط معينة. حتى نصل في نهاية المطاف إلى تفجير داخلي للنص الدرامي، يعكس جهدا وبحثا ورؤية هي ليست بالضرورة وفية وأمينة للمرجع النصي، فلا تكون صدى أجوفا أو صورة مؤطرة، ما

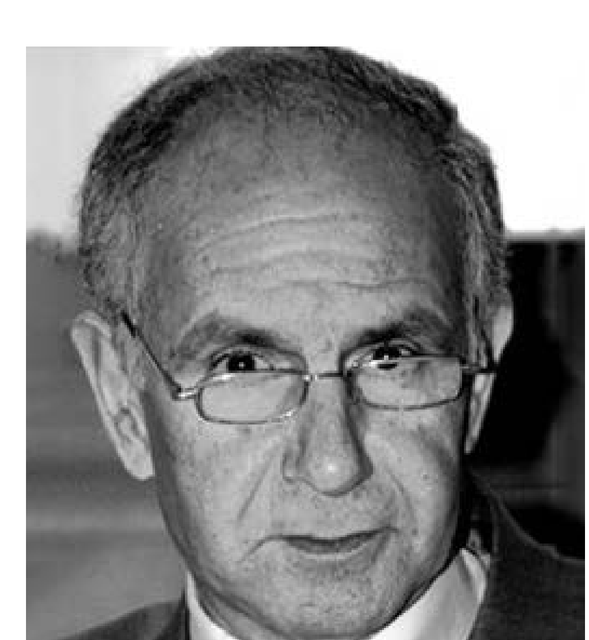






توفيق الحكيم
ستانسلافسكي





بريخت
عبدالكريم بورشيد

دامت "الأمانة مع النص تعني خيانة المعنى، الذي ينبغي على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور، الذي يتوجه إليه بالعمل " حسب أوبرسفيلد دئما.
يذكرني الأمر هنا، بستانسلافسكي في حديثه عن موجة الحداثة، والابتداع الشكلي في المسرح حيث تساءل: "لماذا يظهر الملل في المسرح الجديد؟ هل لأن الجانب الخارجي لا يستطيع أن يحيا على الخشبة من تلقاء نفسه؟ الشكل الخارجي يجب أن يكون مبررا من الداخل، فقط في هذه الحالة سيجلب انتباه النظارة " ويذكرني أيضا بحقيقة أن تجارب مسرح ما بعد الدراما في العالم العربي عموما، لا زالت تبحث عن ذاتها، لأن كل بحث عن أسلوب جديد يساير العصر، يتطلب زمنا و أخطاء و أوهاما بنجاحات متحققة.
لذلك فلا غرابة أن نجد الجمهور المسرحي. إلى اليوم. غير قادر على تحديد اختياراته الفرجوية بصورة دقيقة، مرتكنا في أحسن أحواله إلى ما هو معمم ومتوفر دعائيا

واعلاميا. فقد أدت الرأسمالية بنزعتها المادية إلى زعزعة الذات المفكرة، كما حددها الفيلسوف الألماني كانط. وهي تحاول اليوم بآلياتها النافذة، اختراق وعي الإنسان بإنسانيته، مهددة بذلك عمقه الوجودي. أي تسعى إلى تشييئه وتحويله إلى كائن خشبي، أو إلى آلة من الرغبات، كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الفرنسي ج.دولوز.. آلة عمياء عملها الوحيد الاستهلاك المفرط لكل ما هو مثير ومغري و مشع. مما يزيد من اتساع الفجوة بين الجمهور وبين التجارب المسرحية الجادة ، وهي الفجوة التي يمكنها أن تضيق و تختفي طبعا ، إذا استندت عملية التلقي أولا وأخيرا إلى حقيقتين تقوم بينهما علاقة تلازمية، الأولى مفادها أن المسرح شكل منذ بداياته ، مجالا فكريا و معرفيا، إلى جانب كونه مجالا للتسلية والمتعة، والثانية ترى أن عبارة المسرح مرآة الواقع/ المجتمع، يشوبها إشكال جوهري، لأن المسرح في واقعه الفني غير مطالب بعكس صورة أصل ما – مهما كانت طبيعة هذا الأصل – والا فقد دوره الأصيل وسمته الوظيفية الأولى. ربما هو فعلا كذلك، بمعنى أنه مرآة، لكنها غير المرايا المعتادة. إنها مرآة سحرية، تعيد تركيب الأحجام، وخلط الألوان، وتفكيك الأشياء. هي تارة مقعرة وتارة أخرى مسطحة وتارة ثالثة مشروخة لا تكتمل فيها الصور، لكنها دائما تشع بالأنوار، فيسمو معها المسرح عن الواقع ليعالجه، وفق جماليات خاصة، فتكثر القراءات و تتناسل الأسئلة بهدف تشريح المجتمع تشريحا فنيا لا إكلينيكيا، لأن الحقيقة أيضا يستشعرها ويتوصل إلها الفن مثلما تتوصل إليها المختبرات. وفي حالة إيمان الجمهور بهذه القضية، فهو بالتأكيد سيرقى من مرحلة الاقتناع إلى مرحلة المطالبة بأعمال مسرحية، تغذي ذائقته الجمالية بنوع من الانفتاح و الارتقاء. فالمسرح كان ولا يزال، يسعى للوصول إلى جمهور يدرك عمقه الحضاري، وهاجسه التواصلي النبيل والإنساني، ولديه الاستعداد للتفاعل البناء و التلقي التشاركي، من منطلق كونه مشاهدا لعمل فني، لم يخضع للصدفة أو للمجانية، بل هو حصيلة بناء إبداعي، يسمو عن الواقع بمفردات الخيال و شفافية الروح وعمق الفكر وانسيابية الجمال. لذلك وجب على جمهور المسرح عموما أن يتحلى بصفات خاصة، يمكننا اختزالها في عبارة: التلقي المبدع أو المشاهدة المبدعة. وهذا يقتضي طبعا أن يتدرب جمهور المسرح على هذه الإبداعية في التلقي، متسلحا بمبادئ التطوير والرقي الفكري.



إمكانية المستحيل

في لوحات" سيمون هنتاي"



احساين بنزبير
المغرب- فرنسا

كان الترقب والتلصص على لوحات هنتاي يشكلان لزوما وضرورة في جغرافية كتابة قادمة. حيرة وصعوبة تحاولان لمس إنجازاته بالمعنى الذي يعطيه جاك دريدا لهذه الكلمة كتماسّ وانزياح في التماس، أيّ كتباعد. حيث في هذه الشدفة المفتوحة نتمثل، في تمتمة، استحالة التصوير وتفرده في أعمال هنتاي. متنه يكسر بيضة رمزية، على طريقة ملارميه، ليزرع ويغرس فنا صعب المراس. وهذا الصعب هو ما يثيرنا كأجسام أمام/في أعماله ويجعل من الكلمات تتوتر في طية أقمشته. كتابة احساين بنزبير/ المغرب

إمكانية المستحيل في لوحات" سيمون هنتاي"

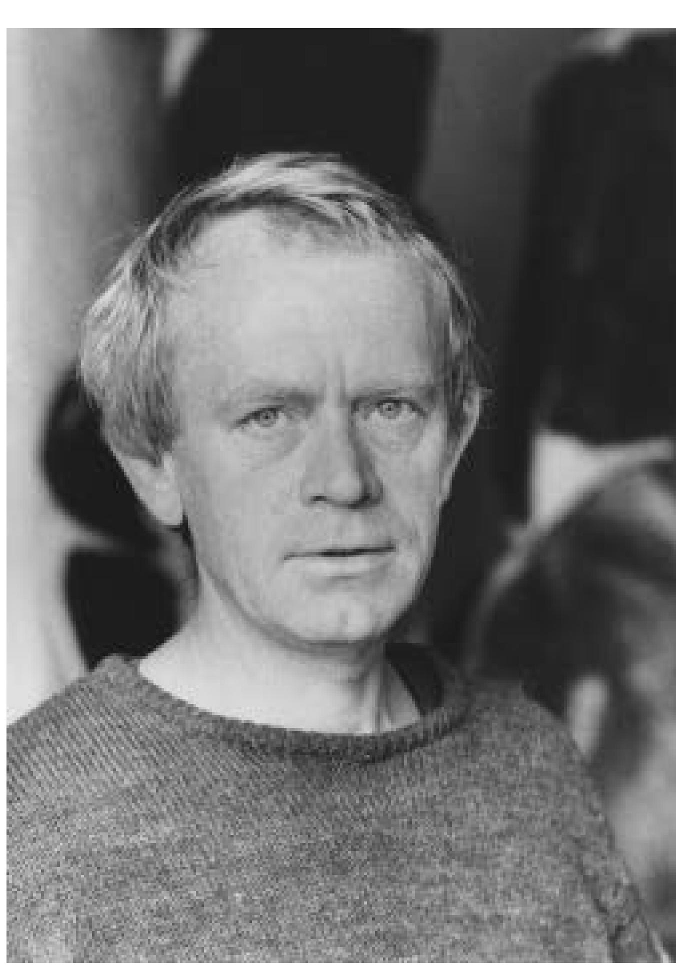
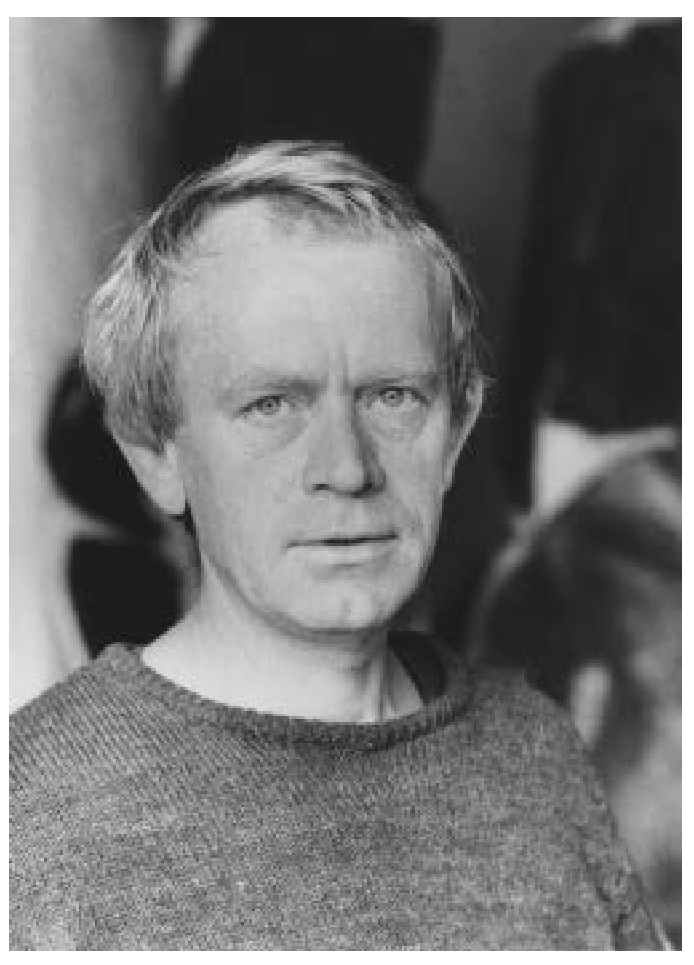
كان الترقب والتلصص على لوحات هنتاي يشكلان لزوما وضرورة في جغرافية كتابة قادمة. حيرة وصعوبة تحاولان لمس إنجازاته بالمعنى الذي يعطيه جاك دريدا لهذه الكلمة كتماسّ وانزياح في التماس، أيّ كتباعد. حيث في هذه الشدفة المفتوحة نتمثل، في تمتمة، استحالة التصوير وتفرده في أعمال هنتاي. متنه يكسر بيضة رمزية، على طريقة ملارميه، ليزرع ويغرس فنا صعب المراس. وهذا الصعب هو ما يثيرنا كأجسام أمام/في أعماله ويجعل من الكلمات تتوتر في طية أقمشته. كتابة التوتر تصير لزوما وضرورة مقلقة. إنها الحاجة في الصعب التشكيلي. الفن مع هنتاي مسافة قصوى. ثلاجة معرفة. حتى اللون يقول ويتحمل مسؤولية إمكانية المستحيل. إنه هنتاي في آخر المطاف. ندخل في فضائه كي نخرج سريعا بخفي حنين. كيف ننقل ونغير وجهة الكتابة متجهين إلى تكوكب القماش في متن لن يكون حلا تشكيليا أو فنيا. ولما هذا الفنان يكسر البيضة، كما ذكرت، يحفزنا على أن نستشف أن الأعمال الفنية المعاصرة، بما فيها التشكيلية، تتكون في غرابة غريبة إلى حد الخراب والدوخة. وفي هذا السياق، لست أتكلم عن فن معاصر نوعي وعام؛ بل عن لوحات حين نقف أمامها أو نحاول ذلك، يصير موضوع سؤال الفن (أو أسئلته) كالتالي:

كيف تتحدد تجربتنا في العالم عبر الفن عموما، المعاصر منه خصوصا وكيف نتمثلها ؟

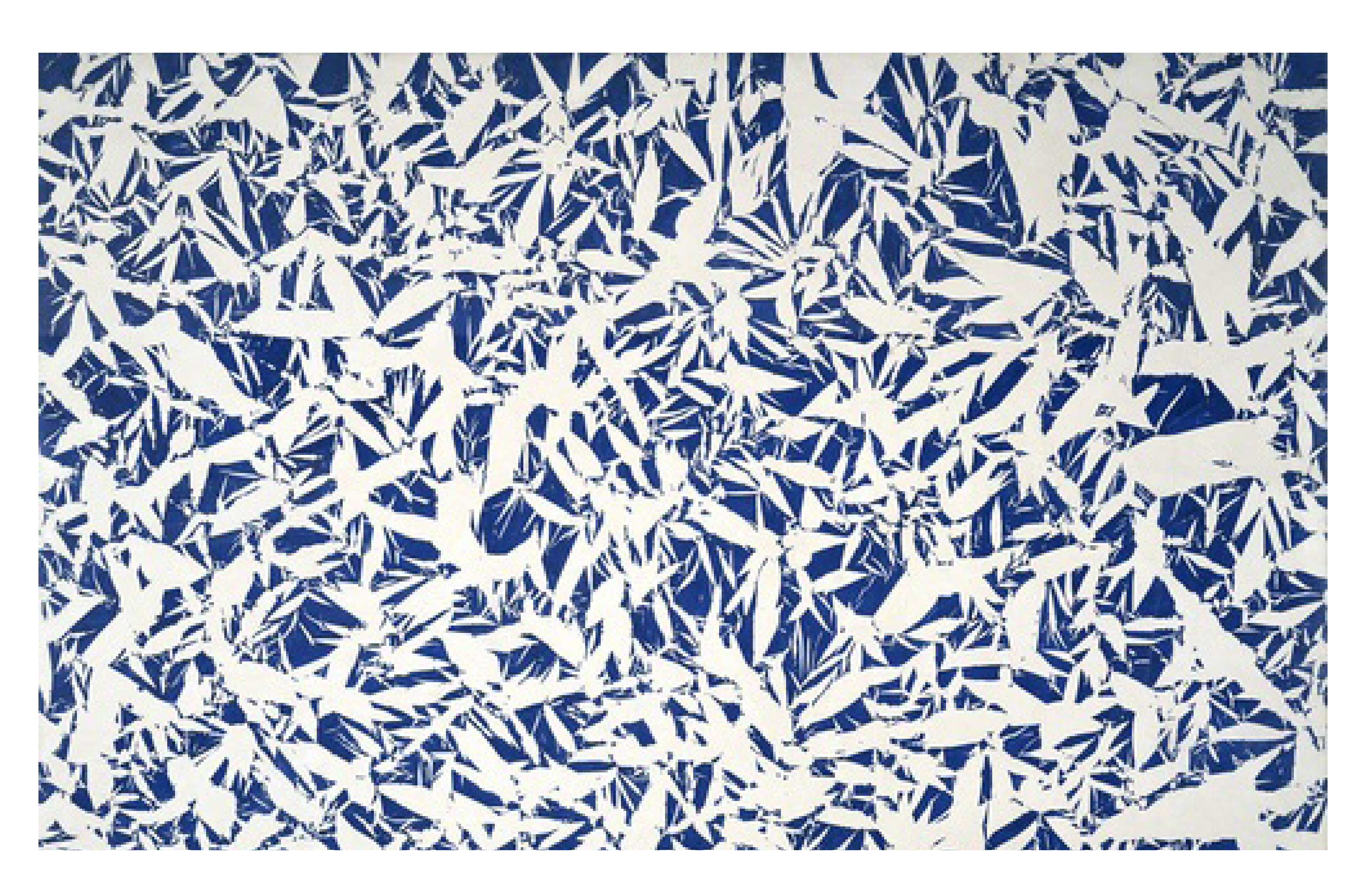
ما الذي يحدث في داخل لوحات هنتاي خارج الإطار؟

أين نلامس المعنى حين الفنان نفسه مشغول بالاشتغال ضد المعنى القطعي والجاهز للأخذ والبيع أيضا؟

أسئلة تنخر هذا الفنان المتميز بعمق صباغته والتفكير فيها بشكل نادر اليوم. يجب أن نعرف أن هنتاي من صنف الذين يعطون شكلا أو جسما لهذه الأسئلة عوض منحها معنى ما. هو القلق. هو الذي يضرب عن الممارسة ليعود (علما أن كل إضراباته الفنية، التي دامت سنوات طويلة، لم تكن توقفا فعليا بل وسيلة للتفكير بشكل راديكالي في مرسمه النورماندي شمال فرنسا) ويصفع المُشاهِد والمتتبع اليقظ بتعقيد لوحاته أكثر وأكثر رغم بساطتها المحرجة. حيث صيرورة اللوحات وكيفية إنجازها تنحو نحو مستحيل ممكن فقط في لا استحالته. إنه الخراب: رغبة تشكيلية



سيمون هنتاي

تجاور وتلامس أقصى درجات الحقد على الفن ذاته. قطيعته المبكرة مع السرياليين في الخمسينيات من القرن الماضي، رفضه على العرض في الثمانينيات من نفس القرن، إلخ... علامة على المسافة التي رقمت مسيرته اللامحتملة مع الفن المعاصر. ربما كانت مسيرته حربا وتأنيا إلى حد القرف طازجا كما لو قشدة. إنه نادر أمام ما يحدث في الفن المعاصر من أعمال لا تكون معاصرة إلا من تاريخها على الروزنامة. لذلك صباغة هنتاي قريبة إلى صنف من المعاصرة التي انتبه إليها الشاعر كريستيانْ .بْريجانْ في كتابه الموسوم بما لا يمكن احتماله، تقول صعوبة لمس العالم - ضعف امتياز إنساني للبصر و الكلام- كي تلمسنا (أي المعاصرة) بطريقة شبقية. اللوحة مع هنتاي إحالة على مسافة وتحويل لحركة تشكيلية داخلية ومعقدة. أحيانا، أحاول قراءتها باليد عوض اللسان مرورا بالكتابة. غير أن صمت هنتاي الذي يشاطئ صمت رامبو، يدفعنا أن نعيد النظر فيه. كأن صمته قميص جبري للمجانين. قميص جبري جمالي. قميص صمت منهوك. لأن المنهوك لا علاقة له بالمتعب. جيل دولوز يقول بهذا الصدد إن المتعب يضني فقط إنجاز العمل، فيما المنهك ينهك المستحيل برمته. هذا ما يفعل هنتاي. ينجز لوحات في مستحيل منهك ومنهوك في نفس الوقت.



جُمَلٌ دخيلة إلى هنتاي:

[... لم أتوقع، يوم رأيت مباشرة لوحته، المصيبة التي حلت بي. شبه قلق جمالي أمام الثنية كنهج ومسار مقذوف. في اللوحة وفي شرر هنتاي ذكريات مستقبل ما. لما رأيت، رأيت الحقيقة في الفن. ألا أكون بهذا الشكل مغرورا؟ اللوحة معه غرور. وكل ما هو معاصر ادعاء وغرور. لا حل لنا غير إخراج مسافة كإخراج شريط سينمائي. هو الذي شكل صديقية شعثاء مع الفيلسوفين نانسي ودريدا. حركة دخيلة لممارسة الصباغة بشكل آخر. بين مقص ماتيس وعصا جاكسون پولوك، كان يفكك اشتغاله في الثنايا والطي ليعيد عبر اللامرئي والمخبوء حضورا ومسافة تشكيلية. معه سماء تنفلق. ثم النسخ يأخذ هيئة كتابة تشكيلية لا قشرة أوزون لها...]

صراحة، نصاب بالحرج ونحن نحاول التقرب أو الدنو من أعماله. كيف لنا أن نستسهل ما أنجزه هنتاي بصعوبة تنفتح على سماء متكوكبة. عوض أن نقرأ اللوحة، نسقط في سمائه لا محالة. في غضون سنتي 1958 و1959، رسم لوحتين فقط في تراجع وانسحاب مقصود. في الصباح، يرسم لوحة كبيرة القياس سماها كتابة وردية (Ecriture rose). لمدة أسابيع، يهيئ هنتاي القماش/السند إلى أن يصير مسحولا، أملس، أبيض لتبدأ فيما بعد عملية تشكيلية معقدة: تكوين لوحة كتابة. حيث كل يوم، يملأ ويقي القماش الهائل ليعيد ملأه وتغطيته بزيت أبيض ثم يكشطه عدة



مرات بصفيحة من معدن ثم يغطي العمق المهيأ، شيئا فشيئا، بنصوص من التوراة وأخرى فلسفية لدولوز، دريدا، كييركيغارد... كل ذلك بشغف كبير. الكتابة في السند عبر طبقات متعددة من الحبر الأحمر والبني والبنفسجي. كلمات مصبوغة مضغوطة إلى حد أنها تصير لا مقروءة (الكلمة تلتصق بالأخرى في طبقات لونية وهي تمر عبر خرم الريشة كأداة) في نهاية المطاف. شغل نساخ وناقل في كارتوغرافيا مليئة بثقوب تنحو بنا إلى خراب فني ما. إنها اللوحة مكتوبة بيد هنتاي. اللوحة المكتوبة التي مكنته الخروج من صباغته ليغطس ولمدة سنة، بشكل يومي، في الرسم والتصوير عابرا مسلكه الروحي والموضوعي. فضاء اللوحة يتحول إلى all over. الفنان يعمر إذا بياض العمق منفتحا على تكوكب يكون بمثابة ثوب فكرنا في الفن، على حد تعبير الفيلسوف ج. د. هوبرمان. هذا الأخير أصدر سنة 1998 أُفْرودة (مونوغرافيا) في مسيرة هذا الفنان المحتدمة (لأن هنتاي فعلا محتدم)، حيث كانت الرسائل المتبادلة بينهما و اكتشاف مرسم الفنان محركا فقريا للكتاب، إذا جاز تعبيري.

جمل أخرى دخيلة مرة أخرى إلى هنتاي:

[تحك. تقشر. تكوي القماش. تدفنه. يضحى التصوير عضويا. ثم تتراجع في خراب يستحيل السكن فيه. ألا تكون في ذكريات المستقبل تحمل مقصا وقطعة حديد لترسم ماحيا كل أثر. نعم. أرغب في كتابتك الوردية على مائدة بالقرب من ثقب متحف أو صالة عرض. أعرف جيدا أنك تمقت الأمر. وحسنا تفعل. تراسل كي لا ترسم. عفوا تراسل لتصبغ ضد. تراسل لتحتدم أكثر. هنتاي. إنك لست من العائلة. وحسنا فعلتَ. تحك/تقشر/تكوي القماش. كي نصير ثوبا في فكرك اللامقروء. صه، هنتاي.]

الرؤية تجب، ويجب أن تكون قابلة لتحمل المعاصر في لوحات هنتاي. كما لو أن شبح دريدا ونانسي يكاتف المستحيل القابع في ثنايا القماش. إنه -أي هنتاي-يتقيأ الفن لما يمارسه، كدريدا الذي حين يفكك يدفع الفلسفة والكتابة إلى القيء. هذا إذا ما اعتبرنا أن التفكيك أثر للمستحيل أو تهافت مثقوب في أحجبة الفن مثلا، أو في أشكال تعبيرية أخرى(...) ومن هنا تمنحنا لوحاته فرصة البحث عن شيء ما في حيز تعمره حرب تشكيلية بالكاد. حيث لا بد من حرب ما للدخول في حيثيات وكثافة ما نرى. اللوحة لا توجد، في رأي هنتاي إلا إذا حلت محل نفسها. أي أنها تصير بديلا فنيا وتشكيليا في مساء وسماء خراب المستحيل. اللوحة إذا، ودائما، في مستقبل يستقبل ما يجيء فنيا. أ رأيتم الصعوبة التي تتشكل في شبكة زمن اللوحة النفسي. مصيدة، مجزفة وأحبولة ترمي بنا في تكوكب الشيء الذي نسميه السند أو ثوب الفكر اليقظ والمحتدم. ثم المعنى، الذي يبحث عنه المتلقي عموما، يحاول الظهور ملتبسا ومشتبها فيه. شرغوفا يصير في مساحة القماش وطريقة الاشتغال. مع هنتاي، الفن يقاوم (أو يصارع!) ضد المعنى الواضح (الجلي!)، لا يقترح قراءة سهلة تقارب المعنى بشكل سطحي (ظاهري)، ولا يقبل بالعالم (لا يوافق على...).



ألا نكون قريبين، شيئا ما، من الشاعر و المنظر ك.بريجان حين يحسم قائلا بأن للفنانين المعاصرين، كالجميع، ثقبا في الرأس (الحداثة ثقب!). لأننا في آخر المطاف محاطون بأكاديميين حديثين. نظرة سريعة وخاطفة تكفي كي نفهم!

لنعد الآن إلى غضون سنتي 1958و 1959، حيث في الصباح، كما ذكرت، كانت لوحة الكتابة الوردية. أما بعد الزوال، ويوميا أيضا، عكف هنتاي على لوحة ثانية موسومة ب: إلى غالا بلاسيديا (À Galla Placidia)، نسبة إلى ضريح يحمل نفس الاسم في إيطاليا شهير بفسيفسائه النادرة. لوحة من قياس كبير جدا أيضا. هذه المرة، لمسات تتكرر بطريقة تهشم وتنهك ضربة فرشاة غنائية، كما ألفنا أن نرى في بعض المعارض. إلى غالا بلاسيديا، اللوحة التي تلخص مع الكتابة الوردية علاقة هنتاي بالتصوير وتصويره هو. حيث جعل من زلزال التوقف عن ممارسته للصباغة مطلقا عنيفا جدا. إن الشعور بعجز وحصر فنيين كان حافزا على اقتضاب عمله وتكثيفه لمدة سنة في لوحتين. أترون هذا العنف الجمالي، هذا الصعب الذي لا رأس له Acéphale؟ في تحصنه، يتخندق الفنان ليفكر في تفكيك الأثر وتدبير خراب مستحيل. العين في محنة مساء الفن.

جمل دخيلة للمرة الثالثة إلى هنتاي:

[ثم تواصل. ثم تكره ما يلمع حولك. لك في العالم شيء كما لو إبرة في العين. ثم كما لو حيز مانع التخثر. ثم أتذكر معك أن العالم مائدة. فكرك مائدة. لأن ما يجري لا يليق بك. تترك. هم. وتمشي في اللون. لا تراسل غير متن الصعوبة كي لا تدخل في العائلة. جيد. ينبغي أن نعود من جديد. ثم ندور. كما لو المتن يضحى ثنايا. كل شيء ثنية. تاريخ الفن طي في مائدة. خراب مستحيل. ثم نغير الاتجاه. معك. هنتاي. في مساحة أقمشتك.]

لا يمكن المشي مع هنتاي في ممارسته للصمت والتصوير، إلا إذا دخلنا فعلا في صباغته كي نتحمل عناء الدخول لنرى ما يحدث. فلندخل إذن في حكايات حيزه أو مقامه الجمالي. إذن، ندخل الآن لوحات شرع في إنجازها ابتداء من سنة 1960. مساحات قماش كبيرة سماها ب« الطي كطريقة». هذا الحيز مكن هنتاي من دعك القماش ليطلي سطحه فقط، دون المبالاة بالمساحات المحدبة. بهذا الشكل يسائل الرابط والعلاقة بين المصبوغ واللامصبوغ. سابقة جمالية! و لما لا؟...سابقة بمعنى أن هنتاي قادر على تقفي الأثر (و محوه في نفس الآن) القادم من ماتيس و ج.بولوك ليقوم بعملية الطي و البسط. القماش معه إذن لحمة جمالية. القماش المطوي والمكوي و المدعوك في اشتغال دائم. إنها استحالة التصوير في تكوكب. حيز حكايات صعبة في ترحيل تشكيلي Transfèrement plastique. وفي هذا الترحيل، الطي يتحول إلى بسط القماش حيث نتيجة الفعل الفني تخلق اللوحة. صيرورة بسيطة أنتجت أهم الأعمال التصويرية في القرن العشرين. بساطة صعبة كما ذكرنا أعلاه. استعمال العصا أو المقص لصباغة قماش أضمرت ضربة جمالية إلى الممارسة التقليدية: تلك التي يمارس الفنان من داخلها مستعملا الفرشاة كأداة. وكل مرة، حين ينتهي من التصوير، يفتح هنتاي ما طواه وما ربطه في القماش، لتكون



النتيجة دائما مفاجأة و بداية مستمرة. الفنان هنا لا يتحكم في شيء اللهم صيرورة العمل فقط. حيث ما داخل القماش، والذي يختبئ (الأبيض)، يضحى أهم مما صبغه. هنتاي يصور إذن وهو ينظر عبر النافذة أو أي شيء آخر. كأن تاريخ التصوير حسب هنتاي ما هو إلا تاريخ الثنية و الطي. « التصوير يوجد، لأنني موجود». التصوير في حاجة إلى هنتاي. الحاجة إلى تكوكب القماش بين يديه. ألا يكون فناننا في إجراءاته التشكيلية قريبا إلى موريس بلانشو حين يكتب: « لماذا ذلك؟ لماذا هذا المسعى؟ لماذا هذه الحركة بلا أمل نحو الذي لا أهمية له؟». صحيح. ما الجدوى من نسخ نصوص على قماش أو طي السند؟ كل هذا الجهد البسيط ليصل هنتاي إلى المعقد والصعب. لوحاته تستعصي. إنها لا تساعد مشاهدا ينتظر تواصلا جاهزا للأخذ. إن الثنية التشكيلية تضحى في أعماله ذاكرة القماش الذي يحايث النسيان واستحالة الممكن المتمنع.

جمل دخيلة أخرى من أجل هنتاي:

[كل شيء يرتحل من الأبيض. يحاول مع العصا أن يرسم كارثة في طي حديث. الأبيض يوجد ضد. يحاول مع المقص أن يمزق ما كان. الأبيض يقاوم في نسيان. يحاول الحياة في قماش. الأبيض المرمي في مائدة في المرسم، حيث لا أثر للفرشاة أو أي أداة أخرى. أجواخ متراكمة كأنها تضرب على الظهور. إننا في رفض مطلق لم يتوقف قط، ساعيا إلى تكوكب كل غائب عن السند. هنتاي، الرجل المناسب في التصوير و مساء التشكيل. سقف ضريح بلاسيديا...]



الصورة والتكنولوجيا:

فن رقمنة اللامرئي

رؤية ما لا يُرى



عزالدين بوركة

المغرب

أتاحت التكنولوجيا الرقمية إمكانيات هائلة لتجسيد المفاهيم المجردة أو غير الملموسة بصريًا. حيث تمكن الفنانون الرقميون من إنتاج صور تمثل "العوالم الخيالية" أو المفاهيم الفلسفية أو الروحانية التي كانت في السابق مجرد تصورات ذهنية. بذلك، أصبحت الصورة في زمن الرقمنة قادرة على صناعة "اللامرئي" بشكل مرئي ومحسوس. وذلك بعدما كانت مسألة "اللامرئي" في الماضي حكرًا على المجالين الديني والفني. إذ كان يُنظر إلى اللامرئي -مثلما سبق ووقفنا حدّه- بوصفه المجال الذي يتجاوز الإدراك الحسي المباشر، حيث يشكل نوعًا من الروحانية أو الرمزية العميقة. مع تطور التكنولوجيا الرقمية، أصبحت الصورة أداة لصناعة "اللامرئي" وتقديمه في أشكال بصرية جديدة.

ودنيا اليوم غدت الصور الرقمية وسيلة لتمثيل الروحانيات والمفاهيم اللاهوتية بطرق مبتكرة. يتم استخدام التكنولوجيا الرقمية لتصميم صور تمثل المفاهيم الروحية المعقدة التي كانت في السابق تعتبر خارج نطاق الإدراك البشري. بذلك، تساعد الصور الرقمية في توسيع الأفق الديني وجعله أكثر ارتباطًا بالحياة المعاصرة.

وأما في المجال الفني، والذي يهمنا في هذا المقام، توسع استخدام الصور الرقمية في استكشاف حدود الواقع والفن. تتيح التكنولوجيا للفنانين فرصة إنشاء أعمال فنية تتجاوز المنظور التقليدي للفن، وتتحرك في اتجاهات جديدة تشمل اللامرئي والمجرد. هذا النوع من الفن الرقمي يشكل جسراً بين ما يمكن رؤيته وما يتجاوز الإدراك الحسي التقليدي.

مكنت الرقمنة الفنانين من استكشاف أبعاد جديدة، جعلت من الممكن تجسيد ما كان يومًا محصورًا في الحقول الدينية والفنية، في أشكال لم تكن مرئية أو مادية سابقًا. هذه الرقمنة للامحسوس، أو "اللامرئي"، غيرت مفهوم الصورة الفنية وطبيعتها، وأدخلتنا إلى مساحة فكرية جديدة تفتح آفاقًا فلسفية تتعلق بطبيعة الواقع والوجود.

بمعنى آخر، ليست الصورة الرقمية مجرد انعكاس بسيط للواقع، بل هي مساحة تتجاوز ما يُرى وتكشف ما هو غائب أو مؤجل في الوعي. تظهر هذه العملية بشكل خاص في أعمال فنية تعتمد على التفكيك الرقمي، مثل أعمال الفنان الأمريكي "سيندي شيرمان" (Cindy Sherman)، التي تستخدم الصور لإعادة بناء الهوية والذات من خلال تقنيات رقمية معقدة، فتفكك السرديات التقليدية عن الجمال والفرادة والهوية.

في سياق تشكيلي بصري معاصر عمدت الفنانة إلى الجمع بين تقنية الكولاج الرقمية التي تستخدم الصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود والملونة مع أنماط التحول التقليدية الأخرى، مثل الماكياج والشعر المستعار والأزياء، لإنشاء سلسلة من الشخصيات المزعجة التي تلهو وتسخر وتتلوى وتحدق وتتجهم أمام عدسة الكاميرا. ولإنشاء هذه الشخصيات الممزقة، قامت شيرمان بتصوير أجزاء معزولة من جسدها ووجهها، ثم قامت بقصها ولصقها وتمديدها على صورة أساسية، لتعمد في النهاية إلى ببناء وتفكيك وإعادة بناء صورة وجه جديد.

تعد إبداعات شيرمان جزءًا من اتجاه خيالي لكونها تندرج ضمن سياق الفوتوغرافيا التشكيلية (La photographie plasticienne)، التي تأتي في الزاوية القنبلة لتصويرية الوثائقية. إذ تتخذ الفوتوغرافيا التشكيلية حضورها الفني من السياقات نفسها التي تتبناها المفاهيمية، في محاولة للابتعاد عن التصويرية خاضعة للتجنيس والتأطير، إذ يخترق هذا التيار كل الحدود، ويتجاوز كل الأسوار من أجل بناء مساحة تفاعلية بين الفنان والمتلقي. فيصير العمل ذريعة أنطولوجية للمفهوم والفكرة. إذ "لم يعد الفنان "المبدع" الوحيد للعمل، بل غالبًا ما يكون الوسيط أو الميسر للتفاعلات بينه زبين الجمهور" .

نجد أيضًا، الفنان الفرنسي "بيير هويغ" (Pierre Huyghe) الذي يلعب في أعماله مع فكرة التكنولوجيا واللامرئي. في أحد أعماله، استخدم ذكاءً اصطناعياً لتحليل وتفسير صور غير مرئية في المخيلة البشرية، مما يمكّن المشاهد من رؤية ما هو في العادة غير مرئي للعين البشرية. هويغ يستخدم التكنولوجيا لتوسيع مجال الرؤية، في محاولة لفهم أبعاد جديدة للوجود والواقع، وهي عملية تتوافق مع توجهات التفكيك الفلسفي التي تتحدى ثنائية الوجود والعدم.

التكنولوجيا أيضًا أتاحت للفنانين مثل "ريوجي إيكيدا" (Ryoji Ikeda) من اليابان القدرة على استخدام البيانات والبرمجيات لتحويل المعلومات غير المرئية، مثل الموجات الصوتية أو البيانات الرقمية، إلى أشكال بصرية مذهلة. إيكيدا يعمل على تحويل الأنظمة الرقمية غير المرئية إلى تجارب حسية تمكن المتلقي من تذوق هذا العالم المجهول والتفاعل معه. اشتغل في بعض أعماله على برنامج كمبيوتر متقدمة لتحويل النص والصوت والتصوير الفوتوغرافي إلى "بيانات"، والتي يتم تشغيلها على أرضية إلكترونية، مرفقا مرئياته بمسار صوتي. ومن خلال اللعب بالتفاصيل السمعية-البصرية مثل معدل الهيرتزات في الفاصل الموسيقي أو معدل الموجات الصوتية في أقصى مدى للسمع البشري، يبتكر إيكيدا مشهدًا صوتيًا لتضخيم المرئيات وبناء مشاهد صنيعة اللامرئي بسحرية الأضواء والأصوات، ليفتح أبعادا ضوئية مختلفة لرؤية العالم وذواتنا..





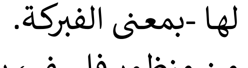
من أعمال الفنانة سيندي شيرمان" (Cindy Sherman)

تعمل الرقمنة هنا بوصفها وسيطا بين المرئي واللامرئي، وتفتح نقاشًا حول حدود المعرفة والحس والإدراك. بفضل تقنيات الذكاء الاصطناعي والواقع المعزز، يمكن للفنانين التلاعب بتمثيلات الواقع بطريقة تجعل من المستحيل تقريبًا التمييز بين الحقيقي والمصنوع. هذا يطرح تساؤلات فلسفية حول طبيعة الحقيقة نفسها، وهل يمكن الوصول إلى واقع مطلق، أم أن كل شيء هو مجرد تمثيل رقمي زائف؟
أحد المفاهيم المثيرة للاهتمام هو فكرة "ما بعد الواقعية" (Post-reality) حيث يسعى الفنانون إلى خلق تجارب تكنولوجية تفوق الواقع المحسوس. مثال على ذلك هو أعمال "رافاييل لوزانو-همر" (Rafael Lozano-Hemmer) الذي يمزج بين العلوم، التكنولوجيا، والفن لإنتاج تجارب فنية تعتمد على التفاعل بين الإنسان والآلة، ما يوسع من حدود التفاعل بين المرئي واللامرئي، وذلك ضمن ما يدافع عنه في ما يسميه بـ"الهندسة المعمارية العلائقية"، حيث يجمع الفنان بين التقنيات الرقمية والهندسة المعمارية من أجل تصميم منشآت أدائية وتفاعلية.. فأعماله تستند إلى استخدام المستشعرات الحيوية وتحليل البيانات في الزمن الحقيقي، مما يجعل اللامرئي محسوسًا وقابلًا للتفاعل في الفضاء العام.
ومن منظور تفكيكي تفتح الباب أمام قراءة فلسفية أعمق لهذه الأعمال الفنية. من منظور تفكيكي، فإن ما نراه ليس سوى نتيجة لسلسلة معقدة من التفسيرات والإحالات الثقافية التي تنسحب لتكشف عن تراكيب من المعاني المتناقضة. التكنولوجيا الحديثة، إذن، تسمح ليس فقط بعرض ما لا يُرى، بل بتفكيك الحدود التي نضعها بين العالم المرئي والعالم اللامرئي.
هذه الفكرة تتقاطع بشكل خاص مع المفاهيم الدينية التقليدية للامرئي، حيث كان الدين والفن سابقًا الوسيطين الأساسيين للوصول إلى ما هو غير مرئي أو لا يمكن فهمه بالعقل المجرد. لكن في ظل التكنولوجيا الحديثة، لم يعد اللامرئي محصورًا في المفاهيم الروحية أو الماورائية، بل أصبح موضوعًا للفن الرقمي الذي يعيد تعريف حدود الرؤية والمعرفة. الصورة الرقمية تخلق هنا مساحة جديدة للفن، تجعل من الممكن رؤية ما كان يُعتقد أنه لا يُرى، وتعزز من قوة الفكر والتفكيك في فهم عالمنا الرقمي.
فكل من الصورة والتكنولوجيا يعملان في زمن المعاصرة معًا لخلق تجربة جديدة للمرئي واللامرئي، تتحدى الحدود التقليدية للواقع والمعرفة. باتت الصورة الرقمية وسيلة لفهم الوجود بأشكال جديدة، وهي ظاهرة تتطلب دراسة معمقة فلسفية وتفكيكية لفهم ما وراء هذه الصور من معانٍ وآفاق معرفية جديدة.
بعض الأعمال التي تجسد هذا النهج هي أعمال "بيل فيولا" (Bill Viola)، الذي يستخدم الفيديو والفن الرقمي لاستكشاف الوجود والروحانية. وهو الذي وقد ميز نفسه على وجه الخصوص من خلال إنشاء منشآت (أنستلايشن) فيديو ضخمة مثل تلك التي أقيمت في القصر الكبير في باريس عام 2014. في أعماله، يلعب فيولا على التناقض بين الحياة والموت، المادي والروحاني، المرئي واللامرئي. من خلال استخدام التصوير البطيء والمؤثرات البصرية، يجعل فيولا من الممكن للمشاهد

أن يرى ما هو غائب عن الحواس الطبيعية، مما يعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والعالم الذي يحيط به.
علاوة على ذلك، يمكن النظر إلى أعمال "نام جون بايك" (Nam June Paik) بعدها جزءا من هذا الحوار بين التكنولوجيا واللامرئي. بايك، الذي يُعتبر رائدًا في استخدام الفيديو كوسيط فني، كان يسعى دائمًا إلى دمج التكنولوجيا بالفن لخلق تجربة تتجاوز الحدود التقليدية للإدراك. أعماله تمثل انعكاسًا للتوتر بين التقدم التكنولوجي والروحانية، حيث تسعى إلى استخدام التكنولوجيا كأداة لفتح المجال أمام ما هو غير مرئي وغير ملموس. في عمله الضخم "الطريق السريع الإلكتروني" (Electronic Superhighway) صنع بايك منجزا رمزيا للتفاعل بين الفن والتكنولوجيا والثقافة الشعبية الأمريكية. تم تركيبه من 336 جهاز تلفزيون، و50 قارئ أقراص DVD، بالإضافة إلى 1000 متر من الكابلات و175 مترًا من الأنابيب النيون متعددة الألوان، وهذا التثبيت يفرض وجوده بفضل الاستخدام الهائل للتكنولوجيا. تنشر شاشات التلفزيون صورًا متنوعة تمثل كل دولة أمريكية، وتحول الإشارات الرقمية إلى انعكاس مضيء للتنوع الثقافي للولايات المتحدة. العمل عبارة عن تمثيل خرائطي لدول موحدة، حيث يتم رمز كل حالة من خلال الصور المنتشرة على شاشات التلفزيون، محاطة بأنابيب النيون. هذا ويتساءل العمل أيضًا عن الطريقة التي تتوسط بها التكنولوجيا علاقتها بالعالم وذويه. النيون المضيء ليست مجرد أغراض جمالية، ولكنها ترمز أيضًا إلى الاستهلاك المفرط والقدرة على تنويم الشاشات في المجتمع. يبدو الأمر كما لو أن الفنان يتنبأ بكمية الشبكات الاجتماعية وتأثير الصور المتراكمة في حياتنا اليومية. "الطريق السريع الإلكتروني" هو منجز تقني يتجاوز إطار التثبيت البسيط، إذ يصير تمثلا لرؤية نبوية، تخبرنا عن قدرة الصور والتكنولوجيا بعدها ناقل الهوية الثقافية والاتصالات الكوكبية، ومحددا لها وموجها لها وصانعا



من أعمال "رافاييل لوزانو-همر" (Rafael Lozano-Hemmer)



لها -بمعنى الفبركة.

من منظور فلسفي، يمكن تحليل هذه الأعمال عبر مفهوم "اللامرئي التقني" (Tech-nical Invisibles)، وهو مصطلح يشير إلى تلك الأبعاد من الواقع التي لا يمكن إدراكها بالحواس المباشرة ولكن يمكن الوصول إليها عبر التكنولوجيا. هذا المفهوم يتقاطع مع الفكرة الفلسفية التي طرحها "مارتن هايدغر" حول التكنولوجيا باعتبارها وسيلة لفتح المجال أمام ما هو غائب أو محجوب. التكنولوجيا في هذا السياق ليست مجرد أداة للتصوير أو التمثيل، بل هي وسيلة لفتح آفاق جديدة للمعرفة والتجربة. وتفتح هذه النقاشات الباب أمام تساؤلات حول طبيعة الصورة في عصرنا الرقمي، حيث لم تعد الصورة مجرد تمثيل بسيط للواقع، بل أصبحت وسيلة لتفكيك هذا الواقع وإعادة صياغته. الصورة الرقمية، في هذا السياق، ليست فقط وسيلة لنقل المعلومات أو الأفكار، بل هي مساحة للابتكار الفلسفي والفني الذي يعيد التفكير في طبيعة الوجود والحدود بين المرئي واللامرئي.

عند تحليل هذه الأعمال من خلال منظور التفكيك، نرى كيف أن الصورة الرقمية تُعيد تشكيل حدود الواقع والخيال، حيث تتيح التكنولوجيا للفنانين فرصة اللعب بالمعاني والتناقضات الداخلية في السرديات الثقافية والاجتماعية. على سبيل المثال، يمكن فهم أعمال "مارينا أبراموفيتش" (Marina Abramović) بوصفها جزءا من هذا التوجه، حيث تستخدم الوسائط الرقمية والأداء الحي لخلق تجارب حسية تتحدى الحدود التقليدية للجسد والروحانية. وقد تحقق ذلك في عملها الأدائي-الرقمي "الحياة" (the life)، سنة 2019، حيث إن هذا العمل هو واحد من أبرز الأمثلة على استخدام أبراموفيتش للتكنولوجيا لدمج الأداء الحي والصورة الرقمية. استخدمت هذه الفنانة المثيرة للجدل الواقع الافتراضي لتقديم أداء ثلاثي الأبعاد لها، حيث يمكن للجمهور التفاعل مع الصورة المجسمة لها في مساحة افتراضية. في هذا العمل، تصبح الصورة ليست مجرد تمثيل، بل تجربة تفاعلية تمكن الجمهور من الاقتراب من أبراموفيتش والتفاعل معها في بيئة رقمية. التكنولوجيا هنا لم تعد

من أعمال "مارينا أبراموفيتش" (Marina Abramović)

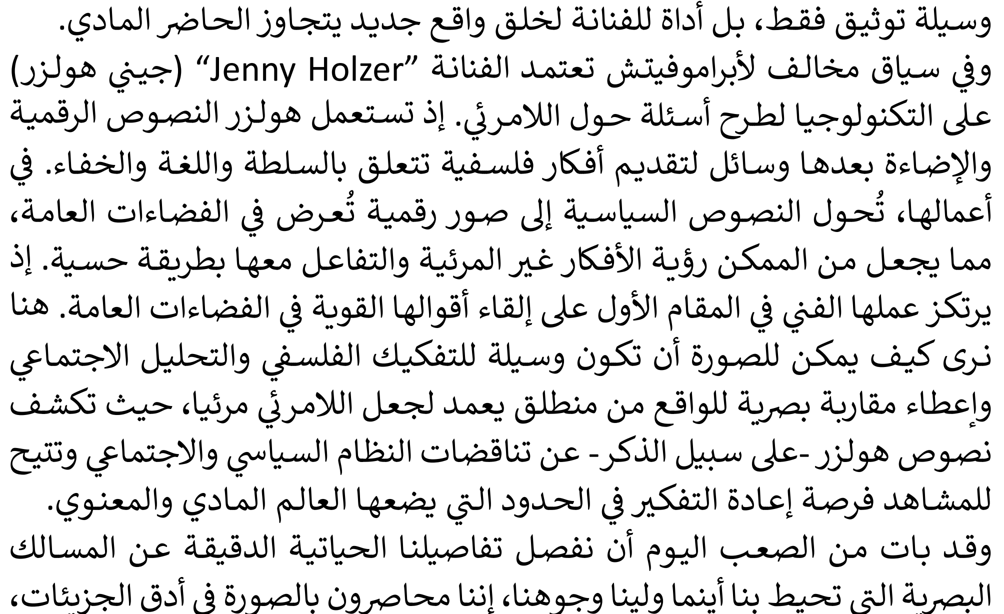


وسيلة توثيق فقط، بل أداة للفنانة لخلق واقع جديد يتجاوز الحاضر المادي.

وفي سياق مخالف لأبراموفيتش تعتمد الفنانة "Jenny Holzer" (جيني هولزر) على التكنولوجيا لطرح أسئلة حول اللامرئي. إذ تستعمل هولزر النصوص الرقمية والإضاءة بعدها وسائل لتقديم أفكار فلسفية تتعلق بالسلطة واللغة والخفاء. في أعمالها، تُحول النصوص السياسية إلى صور رقمية تُعرض في الفضاءات العامة، مما يجعل من الممكن رؤية الأفكار غير المرئية والتفاعل معها بطريقة حسية. إذ يرتكز عملها الفني في المقام الأول على إلقاء أقوالها القوية في الفضاءات العامة. هنا نرى كيف يمكن للصورة أن تكون وسيلة للتفكيك الفلسفي والتحليل الاجتماعي وإعطاء مقاربة بصرية للواقع من منطلق يعمد لجعل اللامرئي مرئيا، حيث تكشف نصوص هولزر -على سبيل الذكر- عن تناقضات النظام السياسي والاجتماعي وتتيح للمشاهد فرصة إعادة التفكير في الحدود التي يضعها العالم المادي والمعنوي.

وقد بات من الصعب اليوم أن نفصل تفاصيلنا الحياتية الدقيقة عن المسالك البصرية التي تحيط بنا أينما ولينا وجوهنا، إننا محاصرون بالصورة في أدق الجزيئات، كأننا داخل لعبة مشهدية كسورية (فراكتالية)، وهو عينه ما تحقق عبر تلك الألاعيب والألعاب النيّرة الضوئية المنتمية إلى فن الفراكتال (الكسوريات)، المعتمد على خوارزميات ذكية تساعد على ابتداع الكسوريات المتكررة والمتنوعة والمتتابعة. ضمن مشروع فني للفنان الكوريغرافي التونسي وجدي قاقي. حيث تتناغم الرقصات

من أعمال الفنانة "Jenny Holzer" (جيني هولزر)





من اعمال الفنانة "Ryoji Iked" ريوجي ايكيدا



من اعمال الفنان التونسي مجدي قاق

التفاعلية الضوئية مع حركات الأجسام البشرية، ضمن عرض ضوئي، يعيد تشكيل الصور في مستويات بصرية ومّاضة. وقد تم عرض هذا الحدث الأدائي الراقص الصوتي الرقمي، ضمن فعاليات مهرجان فن الفيديو (FIAV)بالدار البيضاء. ضمن سياق مساءلة الفن في تفاعل مع الذكاء الاصطناعي. ليجد الحاضرون أنفسهم أمام رقصات متساوقة ومنسجمة تجمع بين الأداء الضوئي والأداء الحي ضمن عرض يعمد إلى إحداث جدار "وهمي" ينفتح وينغلق بين الجمهور ومؤدي الرقصات. جدار نيّر

متراقص، يصير إلى أن يصبح صورة فاصلة (نسميها عالم الصورة والافتراض) لا بد منها ليلج عبرها المتلقي ركح العرض ويُبصر الرقصات (نسميها الواقع). لهذا اتخذت أشكال الإضاءة أبعادا متعددة، انتقلت من ثنائيات الأبعاد إلى الثلاثية قبل أن تتحول إلى شتات وتشظيات ضوئية تشوّش النظرة، وتحتم المرور عبرها لرؤية ما يدور ويقع خلفها. كأنها صور سيمولاكرية لا يكتمل المشهد ولا يتحقق التأويل والفهم إلا من خلالها. عمل الأضواء على تشكيل قناع رقمي وبصري، يصير هو المعنى الأولي الذي يحتم على المتلقي المرور عبره لإدراك ما يقع خلفه، (الواقع)، هذا الأخير الذي يتعرض دائما إلى إرباك بصري، تتشوش معه الرؤية، مما يلغي أي إمكانية تفاسير موضوعية للوقائع، التي لا تصير موجودة إلا من خلال عمليات التأويل الذاتي المفرط. إذ تُستهلك الصورة بعدها قناعا، يختفي معها الوجه الأصلي، الذي يُستبدل بالصور – النسخة: السيمولاكر، التي يُفوّض لها الشيء أمره لتنوب عنه، فتصير هي هو.. فمن يا تراه يرقص؟

بالتالي، تتسم الصورة في العصر الرقمي الحالي، بقدرتها على تجاوز حدود الإدراك البصري التقليدي لتصبح وسيلة تكنولوجية لتمثيل اللامرئي. هذه القدرة، التي كانت في السابق مقتصرة على المجالين الديني والفني، توسعت بفضل التقدم التكنولوجي لتشمل جوانب جديدة من الواقع، سواء كانت مرئية أو غير مرئية. في هذا السياق، يلعب الفن الرقمي دورًا محوريًا في تشكيل هذا "اللامرئي"، حيث يتيح للفنانين فرصة إعادة التفكير في ما هو ملموس وما هو غائب، وبالتالي زعزعة التمييز بين الحقيقي والخيالي.



من اعمال الفنان" Pierre Huyghe بيار هويج

أود دو كيروس*

الخلفية الأمريكية



ترجمة : محمد خصيف
المغرب

"التنوع الثقافي، على الأقل كما يقدّره الأمريكيون، أكثر من كونه جماليًا هو عرقي، وهو الوسيلة التي ستتمكن من خلالها أمريكا من تعزيز هيمنتها على ثقافة العالم. "

فريديريك مارتيل

ابتداءً من عام 1945، شُهد تحول في ديناميات التأثير الفني. لم تعد المراجع الثقافية والفنية تُستمد حصراً من السياق الفرنسي. استغرق الأمر وقتًا ليدرك المجتمع أنه لم يعد لديه تأثير مباشر على الأحداث التي تؤثر فيه.

فن العالم أو رؤية روكفلر

في الثلاثينيات، وضع جون د. روكفلر خطة للمجمع المعماري الوحيد الذي يشكل منظورًا في قلب نيويورك: خمس ناطحات سحاب، وممر، وساحة مزينة بالنقوش البارزة، والتماثيل، واللوحات الجدارية، وغيرها من الأعمال الفنية. قبل أزمة عام 1929، خطط أيضًا لبناء أوبرا. كانت الخطط جاهزة عند حدوث انهيار وول ستريت. في تلك اللحظة، اتخذ مشروع الملياردير مسارًا مختلفًا تمامًا، مما يشير إلى تغيير في العصر.

مواجهًا للأحداث، سعى جون د. روكفلر إلى إيجاد حلاً للأزمة عن طريق زرع روح رائدة جديدة. ومن هذا المسعى، نشأ أكثر برامج الهندسة المعمارية طموحًا في أمريكا في القرن العشرين. تحقق المشروع ببناء مركز روكفلر، مجمع مخصص لوسائط الإعلام الجديدة، التي اعتُبِرت مفتاح العصر الجديد. تم الانتهاء من المجمع في عام 1939 ووفر العمل لأربعة آلاف من سكان نيويورك خلال فترة الكساد الكبير.

تقف المعلمة بفخر على الجانب الخامس من الطريق، مقابل الكاتدرائية النيوغوثية سانت باتريك، التي تبدو صغيرة جدا مقارنة بغابة ناطحات السحاب. بفضل برنامج أيقوني واسع النطاق، فإن المتجول مدعو لفك شفرة رؤية نبوئية تحملها رسالة المحيط. تشكل هذه المباني جغرافية العالم، استكشافًا لموضوع "الحدود الجديدة



روكفلر

مجمع روكفلر ، نيويورك



ومسيرة الحضارة". تستخدم المواد الثمينة، والفن يتغلغل في كل زاوية من أنحاء المجمع المعماري.

في الجادة الخامسة، يحيط المبنى الأول "الجناح الدولي" بساحة مزينة بمنحوتة للفرنسي رينيه شامبيلان والأمريكي لي لوري أقيمت عام 1936، تمثل أطلس رفيق بروميثيوس، الذي عاقبته الآلهة بحمل أعباء العالم على كاهله. إنها استعارة بصرية لأوروبا القديمة المعاقبة بسبب نِزاعاتها الأخوية. هل سيتمكن أطلس الذي لعنته الآلهة من الصمود؟ يتم الكشف عن الإجابة عند دخول القاعة الرائعة. في أعلى سلم النصر، يحظى التمثال النصفي لتشارلز ليندبرج بمكانة مرموقة. لقد أنشأ هذا الرجل الخط الجوي بين العالمين القديم والجديد، وجعل من الممكن نقل النار المقدسة من أوروبا إلى أمريكا. أحد الأبواب مزين بنقش زجاجي من صنع النحات الإيطالي أتيليو بيتشيريلي، يُظهر أمريكا بصورة شاب يجسد الدينامية والعبقرية.

يمثل نحت لي لوري الحجري البارز، المتعدد الألوان، مفهومين للنشاط الدولي: مفهوم أوروبا الاستعمارية المنتمية إلى الماضي ومفهوم أمريكا الديمقراطية التي تجلب الحرية لشعوب الأرض. ويتبع ذلك جناحان متواجهان: جناح الإمبراطورية البريطانية والجناح الفرنسي، يفصل بينهما ممر يسمى "القناة". يشخص تمثال النحات الإنجليزي بول جينيفين، الذي يعلو باب الجناح، استعارة الإمبراطورية البريطانية، مصوِّرًا نظام الاستعمار واستغلال ثروات القارات الأربع. بشكل متناظر، يزين نقش بارز رائع لجانيوت باب الجناح الفرنسي، وهو يمثل فرنسا ناقلة شعلة الحضارة إلى أمريكا. إن الجناحين المنخفضين يقعان عند سفح المبنى المركزي الذي يعلوهما، برج روكفلر. ويؤدي إلى هناك ممر مزين بحوض طويل يمثل البحر، في بدايته يقف حجر خشن، صخرة، ترمز إلى روكفلر نفسه كأساس للنظام الجديد. وتؤدي هذه "الحديقة" إلى ساحة الأمم التي يطل عليها البرج؛ وهي مزينة بتمثال لبول مانشيب يصور بروميثيوس وهو يسرق النار المقدسة من الآلهة، حيث لا يزال بإمكاننا أن نرى أمريكا تأخذ شعلة الحضارة من أوروبا المنهكة والمسنة. ويهيمن على بركة محاطة بأعلام جميع دول العالم.

للدخول إلى برج روكفلر، يجب عليك المرور عبر باب يعلوه نقش غائر متعدد الألوان والزجاج من تصميم لي لوري. يصوِّر هذا الباب النقشي شخصية الحكمة، برفقة الله الذي يحمل فرجارًا تشير نقطتاه إلى الموجات الضوئية والصوتية، رمزًا للراديو والتلفزيون. يعلن نقش من كتاب إشعياء (XXXIII، 6): "الحكمة والمعرفة تُكوِّنان ثبات زماننا." نقوش بارزة وفسيفساء أخرى تعلو الأبواب في الزوايا الأربع للبرج والتي تمثل "عطاء واستقبال وسائل الإعلام توضح فسيفساء الباب الغربي التأثيرات الحضارية لوسائل الإعلام، التي من المفترض أن تجدد العالم من خلال توصيل المعرفة والسلع والفنون. يتم تمثيل المصير الدرامي لأولئك الذين عزلوا أنفسهم عنه بشكل رمزي.

في ردهة البرج، تصور لوحات جدارية ضخمة ملحمية موضوع " America in Progress, Man in Action ". في البداية تكلف دييغو ريفيرا بالإنجاز لكن عمله

خلق فضيحة بتصويره عمالًا شيوعيين يحملون أيادي وأعلامًا حمراء. تمت مصادرة العمل وقام خوسيه ماريا سيرت بتنفيذ الطلب بتمثيل العمال الأمريكيين كجبابرة وأبطال الرخاء.

ولإكمال هذه المجموعة المخصصة إلى حد كبير لأنماط الاتصال الجديدة المتحالفة مع التمويل والتجارة، أنشأ روكفلر مبنى "Radio City Music Hall"، وهو مكان واسع للعروض والتسلية. تم الانتهاء من المركز في عام 1939. أضاف روكفلر بعد ذلك عنصرًا آخر بالقرب من المركز، في الشارع 53، بتأسيس مرفق جديد لمتحف الفن الحديث (MoMA)، الذي تأسس في عام 1929 من قبل خمسة عشاق للفن. تطلب الإرث الذي خلفته ليلي بلين والذي يتكون من 235 عملاً مساحة عرض كبيرة. كعضو مستشار في هذه الهيئة الخاصة، كان جون د. روكفلر من بين الأعضاء الذين، يُعتبرون مساهمين، يسددون رسم اشتراك.

ومنذ ذلك الوقت، أدرج المتحف التصميم والهندسة المعمارية والسينما والتصوير الفوتوغرافي في مجموعاته. وبذلك تصل وسائل الإعلام الحديثة إلى مرتبة الفنون الجميلة. ويصف بيان المهمة الأهداف كالتالي: تجاوز الحدود، وإعادة تقييم المجموعات وعرضها باستمرار، والانفتاح على التغيير والأفكار الجديدة، ووجود فريق عمل محترف، وجذب جميع الجماهير من المثقفين إلى الأطفال.

وكان من شأن هذه الأهداف أن غيّرت مفهوم المتحف بشكل عميق.

الشبكة المتعامدة واختفاء الفن الهائل

عشية الحرب العالمية الثانية، اتخذ المجمع الإعلامي مكانه: فقد عوض الأوبرا المخطط لها في البداية، وسيكون تأثيره على الإبداع الفني بعد الحرب شاسعا.

لقد تحققت رؤية روكفلر أخيرًا. إنه يرى نيويورك عاصمة العالم، ومن الواضح أن مقر الأمم المتحدة يجب أن يكون هناك. لقد عرض الأرض لبنائها وألهم جماليات هندستها المعمارية. وفي هذه المرحلة اختفت كل الحمولات الرمزية، والديكور التصويرية في هندسة ناطحات السحاب الجديدة. منذ بداية الخمسينيات، التزم المهندسون بجمالية المكعب، مع تصميم متعامد تمامًا، وفقًا لأفكار لو كوربوزييه Le Corbusier ومدرسة باوهاوس Bauhaus، التي لجأ بعض أعضائها إلى الولايات المتحدة وتركوا بصماتهم على جيل من المهندسين المعماريين والمصممين والفنانين الأمريكيين. لن تتم دعوة الفنانين التشكيليين بعد الآن لإنشاء ديكور ضخم، ولن تحتاج أمريكا بعد الآن إلى المعرفة الأوروبية والخبرة القديمة. منذ عام 1960، غزا هذا النوع من الهندسة المعمارية الكوكب، وتجذرت أيديولوجيته أيضًا في أوروبا بطريقة أكثر منهجية، حيث ألغت التخصصات الفنية المرتبطة بالهندسة المعمارية مثل النحت واللوحات الجدارية والفسيفساء.

في عام 1963، بدأ الأخوان روكفلر في بناء مركز التجارة العالمي World Trade Center، الذي سيكون بمثابة الحفل الاقتصادي لجميع الدول مقابل الحفل السياسي للأمم المتحدة. وسوف يضم المؤسسات المالية والتجارية العالمية تحت سقف واحد. وكما فعل والدهما مع تمثال أطلس، الذي عهد به إلى نحاتين، أحدهما

أمريكي والآخر فرنسي، اختار الأخوان روكفلر أيضًا مهندسين معماريين، أحدهما أمريكي، إيمري روث Emery Roth ، والآخر ياباني، مينورو ياماساكي Minoru Yamasaki. لقد تغيرت حدود العالم!

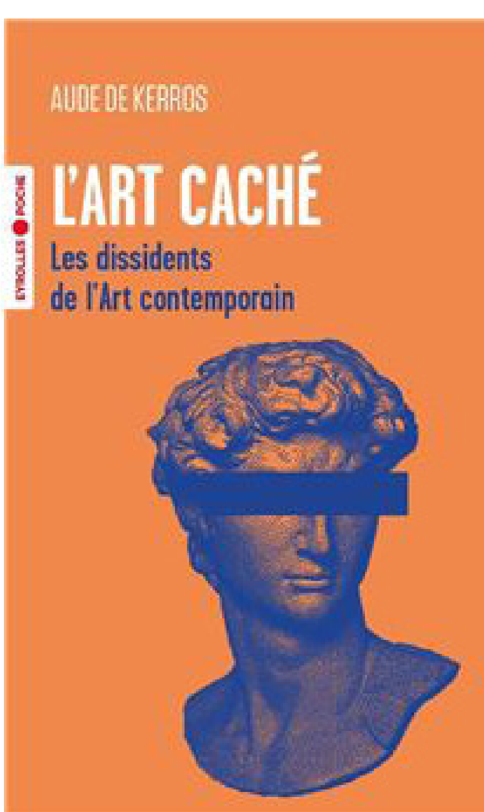
لم يتم التخطيط لأي برنامج أيقوني. كان العمل الفني الوحيد الذي أعطى معنى للمكان هو الكرة الأرضية الدوارة لفريتز كونيغ Fritz Koenig، وهي الآن في حالة سيئة (نتيجة العمل الإرهابي الذي أودى بحياة المجمع التجاري). أطلس، الرجل الذي لعنته الآلهة، لم يعد يشعر بالقلق.

وفي عام 1964، تغير العصر مرة أخرى في نيويورك. يواصل ابنا جون دي روكفلر، ديفيد ونيلسون، تحسين رؤية والدهما من خلال إنشاء Moma (Museum of Modern Art) جديد أكبر وأفضل، ولا يزال في شارع 53 بالقرب من مركز روكفلر. يخطط المهندس المعماري بي جونسون P. Johnson لهندسة معمارية قادرة على عرض شكل فني تغير بشكل عميق في طبيعته. لم يعد الأمر مجرد مسألة عرض الأعمال؛ يضم المبنى أيضًا جامعة للفنون الحديثة ومركزًا للأبحاث ومكتبة وقاعة احتفالات ومدرسة للفنون والدروس المسائية. إنه فضاء مصمم للعالم، ولرؤية عالم بلا حدود. ولتجنب أي غموض، تقرر في ذلك العام نقل متحف ويتني -With ney Museum، الذي كان آنذاك جزءًا من متحف موما والمخصص للفن الأمريكي الحديث، إلى موقع آخر. المبدأ الثاني كان مهمة الكشف عن الفنانين الناشئين، بالتنسيق مع صالات العرض وجامعي الأعمال الفنية. يجب أن يصبح المتحف آلة تكريس. يجب على العالم كله أن يأتي إلى هنا للحصول على الاعتراف. حتى الآن، كانت فكرة مغادرة الطليعة باريس إلى نيويورك مجرد دعاية؛ الآن يمكن أن يصبح حقيقة واقعة.

ت**حول Moma الأخير**

وسوف يتطور النموذج أكثر في مطلع الألفية. فبفضل حملة هائلة fundraising لجمع التبرعات، توسع متحف موما وأعيد افتتاحه في عام 2004. ولا يزال مفهوم المتحف في طور التطور. يتم هنا تطبيق صيغة الهندسة المعمارية المذهلة التي أطلقها متحف غوغنهايم Guggenheim لجذب الحشود: يبني يوشيو تانيجوتشي سوق عامة حيث يظل الجزء المخصص للمجموعات دون تغيير، ولكن يتم تخصيص جزء كبير منها للأماكن الودية والتجارية بمقاهيها ومتاجرها.

تم تصميم كل شيء بحيث يتمكن سبعة آلاف شخص يوميًا من عبوره بسهولة وبسرعة. يتم تنظيم المساحة كما هو الحال في المتاجر الكبرى. ما نبحث عنه في أغلب الأحيان هو النزول إلى الطابق العلوي. عليك أن تمشي عبر المتحف بأكمله للعثور عليه. إذا اتبعت بحكمة طريق المتاهة بأكمله، بدءًا من "الفن الناشئ"، واستمرارًا بمكيف الهواء المكرس، والتجريد الأمريكي، والتصميم بسيارتها المكشوفة، ومكنستها الكهربائية وكاشطتها، فسوف تتم مكافأتك بالرسم الحديث، وفي النهاية، من خلال الانطباعيين. الغرفة الأخيرة، المزينة على الكعكة، تكشف عن إحدى زنابق الماء الكبيرة للانطباعي كلود مونيه. عند الوصول إلى طابق اللوحات، تتباطأ خطوات





أود دو كيروس

غلاف كتاب الفن الخفي

الزوار. شيء ما يجذب انتباههم، ويخطف أنفاس الزائرين.

يحقق متحف موما مهمته المتمثلة في الانفتاح على عامة الناس، وهو أمر ضروري لإرضاء أيديولوجية ديمقراطية وإنسانية، وبالتالي إبعاد الشكوك النخبوية والفكرية التي تلقي بظلالها في أمريكا على هذا المتحف بشكل خاص وعلى الفن المعاصر بشكل عام.

يُلبي Moma احتياجات كل من الجمهور العريض والنخبة. فهو يُقدم مقهى للبعض، بينما يُقدم مطعمًا حائزًا على نجمة بقيادة طاهٍ فرنسي للآخرين. ويُرحب بعالم الأعمال في حي راقٍ وعصري في نفس الوقت. كما توجد مساحة مخصصة لأعضاء مجلس الإدارة board ، حيث يُمكنهم الاستمتاع بمطعم أكثر خصوصية مع إطلالة على سنترال بارك، مما يسمح لهم بدعوة أصدقائهم وتنظيم حفلات خاصة. وهناك أيضًا مساحة مخصصة لعرض مجموعات الشركات، مما يجعلها شركاء في المتحف، حيث يُشكل عالم الأعمال جزءًا لا يتجزأ من عالم الفن.

هل ترغب في إطلاق علاماتك التجارية! موما هي آلة مصممة لمناسبات المشاهير.

تهدف نيويورك إلى أن تكون نقطة الانطلاق لاتجاهات الموضة للعالم كله. على بعد أمتار قليلة، في الجادة الخامسة، في ربيع عام 2007، غطت لافتات إعلانية فخمة معرض بولغاري أثناء تجديده، مقتبسة من آندي وارهول بشكل عام: "بالنسبة لي لدخول بولغاري Bulgary's، يبدو الأمر كما لو كنت أزور أفضل معرض للفن المعاصر.» تم تركيب Sotheby's في أحد أبراج روكفلر على مسافة أبعد قليلاً، لاستكمال الترتيب.

ابتكر كل متحف أمريكي صيغته الخاصة للتكيف مع السوق والظروف: يعمل المتحف المعاصر في بالتيمور كشركة ناشئة، ومتحف ماساتشوستس للفنون المعاصرة كمجموعة مصالح اقتصادية، يخترع غوغنهايم متاحف الامتياز، ومتحف ويتني يستأجر ويتبادل المجموعات.

في نيويورك، الجميع يواكب العصر

عندما نزور متحف MoMA الحديث، ندرك أننا قد دخلنا عصرًا جديدًا. لقد أصبح كل شيء بالتأكيد فنًا! لا تزال اللوحات تجذب عامة الناس نحو الفن المعاصر والمنتجات التصميمية الجديدة.

متحف غوغنهايم، الذي يتجرأ دائمًا على المزيد، لجأ إلى الاستفزاز بشكل مباشر لنقل رسالته. في عام 2000، نجح في إثارة غضب المثقفين في نيويورك من خلال عرض فساتين مصمم الأزياء الإيطالي الشهير أرماني، ثم تنظيم جولة في أكبر المتاحف العالمية انتهت بعد سبع سنوات في ميلانو. في غضون ذلك، أصبح مزيج الفن والموضة أمرًا مقبولًا.

في عام 2000 أيضًا، نظم مؤرخ الفن روبرت روزنبلوم Robert Rosenblum معرضًا لا يزال المثقفون في نيويورك يرتعدون من رعبه، بعنوان « Art at - 1900 1900" « crossroads - الفن عند مفترق الطرق". عرض فيه سيزان ومعاصريه، أي رسامين أكاديميين مشهورين مثل بوجيرو Bouguereau أطلق المعرض صيحة جديدة: يمكن اعتبار الفنانين الأكثر اختلافًا "معاصرين". لا ينبغي استبعاد أي جمالية إذا أردنا استقبال العالم بأسره في نيويورك.

في العام التالي، أثار روبرت روزنبلوم الجدل مرة أخرى من خلال معرض آخر أذهل المثقفين وأسعد الناس: فقد عرض أعمال نورمان روكويل Norman Rockewell. لقد اعتبر الكثيرون عرض أعمال هذا الفنان الأمريكي الشهير، الذي اشتهر بصوره السعيدة ومشاعره الطيبة وأفكاره الوطنية، في متحف غوغنهايم بمثابة قمة الاستفزاز. وصفت الصحافة المعرض بأنه "عمل دادائي"! حقق المعرض نجاحًا كبيرًا، بينما تم وصف روزنبلوم في بعض عناوين الصحف النيويوركية بأنه "مُراجع" révisionniste و"مؤرخ منحرف" historien pervers.

هذا ما يسمى في نيويورك بمعارض "blockbuster" التي تُفجر "blockhaus" الأفكار المسبقة. في لغة المهنيين في الفن، تشير هذه المعارض إلى عروض ذات تأثير إعلامي كبير يتم تحقيقه من خلال إثارة الجدل. تهدف هذه المعارض إلى جذب الجماهير، ولكن أيضًا إلى طرح أفكار جديدة.

منذ فترة طويلة، اعتادت الأوساط الفنية في فرنسا على رؤية أمريكا من منظور واحد فقط، وهو منظور نيويورك والحداثة والطليعة الفكرية والفن المعاصر. لكن جدار برلين سقط، وتبين أن لدى النخب الأمريكية طموحات أكبر.

لم يعد اهتمام النخب الأمريكية مقتصرًا على تحسين صورتهم في أوروبا، بل أصبحوا يطمحون إلى الظهور على الساحة العالمية. هذا التغيير أدى إلى تعديل كبير في الصورة التي يريدون إيصالها للعالم. لم يعدوا يقدمون أنفسهم على أنهم حاملو

لواء الحضارة بعد أوروبا العجوز. أصبحت نيويورك الآن بوتقة تنصهر فيها جميع الدول والثقافات، ونقطة تفاعلها. لم تعد نيويورك عاصمة المال والتجارة العالمية فقط، بل أصبحت مركز الإبداع في العالم. ولتحقيق ذلك، يجب أن تكون متناغمة مع التنوع ولا تستثني أيًا كان. يجب أن يتمكن الجميع من أن يصبحوا مبدعين معاصرين في نيويورك، بغض النظر عن أذواقهم الجمالية أو أصولهم.

ولهذا السبب، تعد نيويورك عاصمة الموضة والتصميم والفن... ولهذا السبب يوجد عدد لا حصر له من المعارض التي تجني أرباحًا طائلة من خلال بيع جميع أنواع وأساليب الفن والتصميم المعاصر. يجب على الفنانين، الذين يسعون إلى الاعتراف بهم في بلدانهم الأصلية، المرور عبر عاصمة العالم.

الأسطورة والواقع:

لا تزال فرنسا ترى أمريكا من خلال الدعاية التي كانت وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) تبثها في الستينيات. لقد فاتتنا رؤية أكثر عمومية وأقل أسطورية للحياة الفنية في أمريكا، ومع ذلك، فقد أثرت هذه الحقيقة على واقعنا، دون علمنا، مع وجود فجوة زمنية والعديد من سوء الفهم.

في السنوات الأولى التي أعقبت الحرب، كانت صورة أمريكا متناقضة في أذهان المثقفين والفنانين الفرنسيين. لقد أعجبوا بنجاحها الاقتصادي والعسكري لكنهم لم يروها كبلد ثقافي أو فني. كان على وكالة المخابرات المركزية الأمريكية أن تُظهر إبداعًا كبيرًا لتغيير هذه الصورة، وأن تلجأ إلى العديد من الحيل لكي لا يُنظر إليها على أنها دعاية. وبدأت أمريكا في ذلك الوقت تصدير فنها بشكل مكثف لإخفاء ما وراء الكواليس. وهكذا، وبفضل كرم المؤسسات، توالت الحفلات الموسيقية وفرق موسيقى الجاز والمؤتمرات والتبادلات الجامعية والمعارض وخاصة السينما. شيئًا فشيئًا، أقنعت هذه الأساليب الناس، وبدأوا يحلمون بهذا البلد حيث الحرية والثقافة والحداثة لا تنفصل.

في الوقت نفسه، عاشت أمريكا واقعًا مختلفًا تمامًا. بين عامي 1947 و 1954، كان المكارثية في أوجها (الماكارثية: مصطلح يشير إلى فترة من التاريخ الأمريكي في الخمسينيات اتسمت بملاحقة الشيوعيين والمشتبه في التعاطف معهم). عاش الأمريكيون في خوف من الشيوعيين الذين تسللوا إلى الأوساط الفكرية والفنية. كان الجو أكثر ملاءمة لمطاردة الساحرات منه للحرية.

أثارت الأعمال التي تم عرضها في أوروبا كنموذج للحداثة مشكلة في أمريكا. نجح السناتور جوزيف مكارثي Joseph McCarthy في تحويلها إلى قضية سياسية وطنية، لدرجة أن الكونجرس شن معركة ضد الفن الحديث، وبشكل خاص ضد التيار الأمريكي "التعبيرية التجريدية". واتُهمت هذه الحركة بعدم تجسيد الروح الأمريكية، بل واتُهمت بأنها شيوعية بينما كانت في نفس الوقت تُستخدم كسلاح ثقافي ضد الشيوعيين في أوروبا في خضم الحرب الباردة.

في عام 1946، خططت وزارة الخارجية لتمويل معرض متجول لعرض هذا التيار التجريدي من الحداثة الأمريكية في الفن. أثار هذا المشروع جدلًا فنيًا لا يُنسى في

الكونجرس. اتخذ ترومان، بحذر، موقفًا مناهضًا للمشروع، وبعد شهر ألغى وزير الخارجية الجديد جورج مارشال البرنامج. تم بيع 79 لوحة تم شراؤها لخدمة القضية وعرضها في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك بالمزاد العلني عام 1947 بخسارة.

بالتالي، ستواصل المؤسسات الخاصة، بالتعاون مع وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (CIA)، العمل على تعزيز صورة الحداثة الأمريكية في الفن من خلال أساليب غير رسمية. يُعد متحف الفن الحديث (MoMA) بقيادة الأخوين روكفلر أحد أكثر الجهات فاعلية في هذا العمل. في عام 1952، قام بتمويل معرض « Mod-ern art in US » الذي تم عرضه في ثماني مدن أوروبية. في عام 1958، تم تنظيم معرض « The New American Painting » الذي سافر إلى ثماني دول في القارة العجوز.

يتطلع متحف الفن الحديث إلى المستقبل، حيث قام بشراء الجناح الأمريكي في البندقية لمدة عشر سنوات في عام 1954، وتولى مسؤولية اختيار وتمويل الفنانين الذين سيعرضون هناك. الولايات المتحدة هي الدولة الوحيدة التي تشكل استثناءً للقاعدة، حيث تعرض جناحًا خاصًا غير حكوميًا.



جاكسون بولوك Jackson Pollock

لكي تكون مقنعة في الأوساط الفكرية الأوروبية، اضطرت وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) إلى المناورة بدقة كبيرة وتعزيز المثقفين من خارج الأطلسي الذين انفصلوا عن الثقافة الأمريكية المهيمنة. لقد ركزوا بشكل خاص على إبراز وتمجيد الشيوعيين السابقين في أوروبا، مثل: آرثر كوستلر Arthur Koestler ، ترومان كابوت Truman Capote ، سالينجر Salinger ، سول بيلو Saul Bellow ، جاكسون بولوك Jackson Pollock ، إلخ. بدا الخطاب المناهض للشيوعية أكثر إقناعًا من أفواه أولئك الذين مارسوه.

كانت طريقة إخفاء الدعاية فعالة: فقد مولت وكالة المخابرات المركزية الأمريكية المؤسسات بشكل خفي، وقامت هذه المؤسسات، من خلال "البر والعمل الخيري" ، بتمويل مؤسسات مستقلة نظمت العديد من المعارض والتبادلات الثقافية والإصدارات والنشر، إلخ.

كل هذا أدى بمرور الوقت إلى تشويه الصورة التي كانت لدى الأوساط الفكرية الفرنسية عن الفن والثقافة في أمريكا. خلال الخمسينيات، أذهلنا الأمريكيون بإظهارهم لنا طليعتهم التجريدية بينما كان الرسامون الفرنسيون التمثيليون يبحثون عن المجد والثروة في نيويورك. التبادل كوميدي...في نفس الوقت، في ورش العمل والمقاهي الباريسية، كان الجدل بين التجريديين والتمثيليين محتدمًا، أكثر بكثير مما كان عليه في نيويورك.

بينما كنا نشاهد في فرنسا حفلات موسيقية مرموقة ومعارض كبيرة قادمة من أمريكا، من كان يعتقد أنه في نفس الوقت كانت هذه الدولة تعاني من أزمة كبيرة في إنتاجها للعروض؟ لقد عرض النجاح الهائل لوسائل الإعلام الجماهيرية الثقافة الراقية high culture للخطر. لم تعد المسارح وقاعات الحفلات الموسيقية ودور الأوبرا والمتاحف مربحة. وفرت الإذاعة والتلفزيون والسينما الآن جميع وسائل الترفيه. من ناحية أخرى، من كان يعتقد أن الجزء الأكبر من هذا البلد القوي لا يمتلك متاحف أو مسارح أو فرق موسيقية أو حياة ثقافية؟

وبينما أشارت الدعاية، على عكس كل الأدلة، إلى أنه لم يحدث شيء في باريس، أيضا، لم يكن هناك الكثير مما يحدث في أمريكا. أدى صعود وسائل الإعلام الجماهيرية ألى أزمة ثقافية وتدني الاهتمام بالفنون الراقية.

الوكالة الوطنية للفنون (NEA) وتشريع الفن في أمريكا المتشددة

يُدرك الطبقة الحاكمة الأمريكية بوضوح هذا الفراغ الثقافي. تبذل المؤسسات جهودًا كبيرة في مجال الفن والثقافة لسد الفجوة وتعويض التأثيرات السلبية للتجاريين البحتين على الثقافة.

لكن المهمة كبيرة جدًا لدرجة أن القطاع الخاص لا يكفي، يجب إضفاء الشرعية على الثقافة، يجب أن يفهم الأمريكي العادي، الذي يتشكك في الفنون بسبب التشدد الديني، ضرورة التنمية الثقافية. لذلك، يجب على الحكومة الفيدرالية وجميع الولايات الأمريكية والبلديات المشاركة مع المؤسسات والجامعات والقطاع التجاري في هذا الجهد في جميع أنحاء البلاد.



مابلثورب Mapplethorpe

كان نيلسون روكفلر، الذي انتُخب حاكمًا لولاية نيويورك عام 1958، مثالًا يُحتذى به من خلال إنشاء أول وكالة عامة في أمريكا، مجلس نيويورك للفنون، عام 1960. أدى هذا الابتكار إلى حث الحكومة الفيدرالية وجميع الولايات الأخرى على اتباع نهجها والتغلب على التردد العميق لدى الأمريكيين في استخدام أموال دافعي الضرائب لتمويل الفنون، وهو عمل يُنظر إليه على أنه انتهاك للحرية.

بعد نقاشات لا تُنسى ومقاومة شرسة، أنشأ الكونغرس الوكالة الوطنية للفنون، الملقبة بـ NEA، في 29 سبتمبر 1965 وخصص لها ميزانية . أرادها كينيدي، ونفذها جونسون، وعززها نيكسون، وطورها جيمي كارتر، ودخلت في تراجع تحت حكم جورج بوش الأب، وكاد بيل كلينتون يلغيها قبل أن يحييها جورج دبليو بوش الابن. لعبت هذه الوكالة الثقافية الفيدرالية، ذات الوسائل المحدودة، دورًا كبيرًا. من خلال تقديمها للدعم، ساعدت NEA في إنشاء شبكة من المؤسسات الثقافية التي لم تكن موجودة في جميع أنحاء البلاد. ونجحت في ذلك باستخدام الأساليب الأمريكية: لا تقدم الوكالة دعمًا ماليًا مباشرًا، بل تقدم مساعدة أولية للإنشاء، بينما يتوجب على الشبكة (الدولة، البلدية، المؤسسات، الجامعات، الرعاية، جمع التبرعات) أن تتولى المسؤولية. وبالمثل، حرصًا على الديمقراطية، تساعد لجان من المهنيين، تضم فنانين وخبراء، في وضع سياسة على جميع مستويات صنع القرار ولكل التخصصات الفنية. لا تُدار هذه الوكالة من قبل موظفين مدى الحياة، مما يؤدي إلى تطور هذه السياسة باستمرار وتكيفها مع واقع متغير.

هكذا تحول الشعب الأمريكي بعمق إلى ضرورة الانفتاح على الفنون، دون إثارة الأزمات والعواصف في جميع أنحاء البلاد بشأن مسألة الاختيارات الفنية للحكومة الفيدرالية. فالأمريكيون يرفضون فكرة وجود فن رسمي تدعمه الحكومة.

السياسة الداخلية تُشكل فن الستينيات

كان لدى كينيدي، عند إطلاقه لفكرة إنشاء وكالة وطنية، تفكيرٌ في المقام الأول في سياسته الخارجية والهيبة الثقافية لأمريكا في أوروبا، كما كان مهتمًا بحماية الفنون من ثقافة الجماهير. أراد أن يقود الجمهور إلى تقدير الفنون من خلال التعليم.

لكن جونسون، خليفته، هو الذي أنشأ الوكالة الوطنية للفنون التي أرادها كينيدي. منذ إنشائها، لعبت هذه المؤسسة دورًا مختلفًا تمامًا عن ذلك الذي تم تصميمها لأجله في أول الأمر.

أعاد الكونغرس بسرعة توجيه أهدافه الأولى نحو مُثُل أكثر ديمقراطية وشعبية. تم الاعتراف بأن الأولوية لن تُعطى للثقافة العالية high culture، ولا للجانب "الطليعي" « avant-garde » من الفن الذي يزعج غالبية الأمريكيين. كان من الضروري الخروج من الدائرة المرموقة لنيويورك، فيلادلفيا، بوسطن وواشنطن. كان من الضروري الذهاب للقاء الأمريكيين المحرومين من الثقافة في بلد ضخم من خلال تنظيم الجولات. تم وضع عروض الرسم، والمسرح، والأوركسترا، والفنانين، والكتاب على السكك، ونقلهم بالقطار من محطة إلى محطة، ومن مدرسة إلى مدرسة. كان من الضروري التدخل في السجون، والمستشفيات، والمدارس، والأحياء

الفقيرة، ولدى ذوي الإعاقة. كان من الضروري الاهتمام بفنون الفولكلور، والتعبير عن المشاعر الشعبية.

كل هذه الخلافات حول الفن كانت واضحة للغاية لأنها أدت إلى معارضة في الكونغرس ومناقشات في الصحافة.

السبعينيات والثمانينيات: التحديات الاجتماعية للفن

في سنواتها الأولى، حاولت الوكالة الموازنة بين الفن الكبير والفن الشعبي، ونجحت في ذلك. لكن الحقبة المظلمة من أعمال الشغب الدموية في الأحياء الفقيرة والمطالبات العنيفة للأقليات غيرت بشكل عميق رؤية الخيارات الثقافية.

منذ بداية السبعينيات، اتبعت الوكالة الوطنية للفنون (NEA) نهجًا مشابهًا لمؤسسة فورد في دعمها للمشاريع التي تخرج عن التعريف التقليدي للفن. ركزت الوكالة على تعزيز الممارسات الثقافية للمجتمعات، مع الحرص على تجنب فرض المفاهيم الغربية والأوروبية للفن على هذه المجتمعات. وهكذا اكتسبت رسومات الجدران، ثم موسيقى الهيب هوب والراب مكانة الأعمال الفنية. قامت NEA بإضفاء الشرعية عليها من خلال الحرص على تشجيعها وتقديرها وتمويلها، وإذا وصلت إلى مستوى "مهني"، تكريسها من خلال عرضها في أماكن مرموقة.

في عام 1969، نظم توماس هوفينج، مدير متحف متروبوليتان للفنون، معرضًا رائدًا أثار ضجة في نيويورك بعنوان "Harlem on my mind". عرض فيه لوحة جدارية تصور إنشاء الحي اليهودي الشهير الواقع على بعد خطوات من المتحف: من موسيقى الكنيسة إلى البيانات السياسية إلى فرق الجاز والرقص والأغاني وعلامات التجزئة. في حدث تاريخي، عبر سكان هارلم سنترال بارك ليدخلوا متحف متروبوليتان للفنون لأول مرة. أثار هذا الحدث جدلًا سياسيًا كبيرًا. تم وضع علامة "H" على عشرة لوحات، بما في ذلك لوحة لرامبرانت، مثل هارلم!

ذهب جيمي كارتر بعيدًا جدًا عندما أعلن في عام 1978 عن "سياسة حضرية": شجّع الأحياء الفقيرة على تحديد احتياجاتها واختياراتها الثقافية وإدارتها بنفسها. هذا هو تتويج لتطور استمر عشر سنوات على خلفية أعمال الشغب.

في عام 1980، أصدر الكونغرس قانونًا يفرض على NEA أولوية: "التنوع الثقافي". يفضل الكونغرس تمويل الثقافة السوداء بدلاً من "الفن المعاصر" الذي يعتبر نخبويًا. سرعان ما كان من الضروري تضمين اللاتينيين والهنود والنسويات والمثليين.

التسعينات: الفن والحرب الأهلية الثقافية

في هذا العقد، ظهر الجدل والنقاش من التقاطع غير المتوقع بين المطالبات الثقافية للأحياء الفقيرة ونضالات الأقليات من المثليين والمثليات. من خلال تعريف أنفسهم بالمجتمعات واستخدام سياسة التنوع الثقافي، فرض هؤلاء بشكل متناقض "الفن المعاصر" الأكثر تقدمًا، والذي اعتبره الكونغرس بشكل سلبي "نخبويًا". ستجد NEA نفسها محاصرة في خطابها الخاص ومحاصرة في الحلقة المفرغة لدعم التخريب.

في مايو 1989، اندلعت أزمة ثقافية كبيرة في الولايات المتحدة. اتحد عدد من

الجمعيات الدينية والقساوسة، بقيادة دونالد وايلدمون، للاحتجاج على عمل فني معاصر للفنان أندريس سيرانو Andres Serrano. تركزت الاحتجاجات على عمل "Piss Christ" الذي يصور صليبًا عاديًا مغمورًا في سائل أحمر برتقالي به فقاعات ذهبية. [يؤكد الفنان أندريس سيرانو أنه استخدم بولًا ممزوجًا بدمه لتكوين السائل الذي تم غمر الصليب الصغير فيه]. أثار العمل غضبًا واسعًا بين بعض الجماعات الدينية، الذين اعتبروه مسيئًا للدين المسيحي، ووصلت الاحتجاجات إلى الكونغرس، حيث قام السيناتور ألفونسو داماتو بعرض صورة العمل خلال جلسة علنية. تسببت هذه الخطوة في جدل كبير، حيث اعتبر البعض العمل مسيئًا بينما اعتبره آخرون تعبيرًا فنيًا مشروعًا.

أثار الجدل تساؤلات حول دور الحكومة في تمويل الفنون. اتضح أن العمل قد تم تمويله من قبل (NEA)، مما أدى إلى اتهامات بإساءة استخدام الأموال العامة. وقع 39 سيناتورًا و 108 عضوًا في مجلس النواب على خطاب احتجاجي موجه إلى مدير NEA. أدى هذا الحدث إلى سلسلة من ردود الفعل المتسلسلة، مما أدى إلى أزمة وطنية استمرت لعقد من الزمن، أطلق عليها الأمريكيون اسم "الحرب الثقافية" وقارنوها حتى بالحرب الدينية. [أدى تمزيق صورة العمل "Piss Christ" من طرف السناتور إلى تحويله إلى رمز للحرب الثقافية في الولايات المتحدة. اعتبر البعض العمل رمزًا للانحدار الأخلاقي، بينما اعتبره آخرون رمزًا لحرية التعبير. أصبحت حادثة تمزيق "Piss Christ" معركة رمزية بين القيم الدينية التقليدية والقيم الليبرالية الحديثة. أدى هذا الحدث إلى تصعيد الجدل حول تمويل الفنون من قبل الحكومة، كما أدى إلى انقسامات عميقة في المجتمع الأمريكي.]

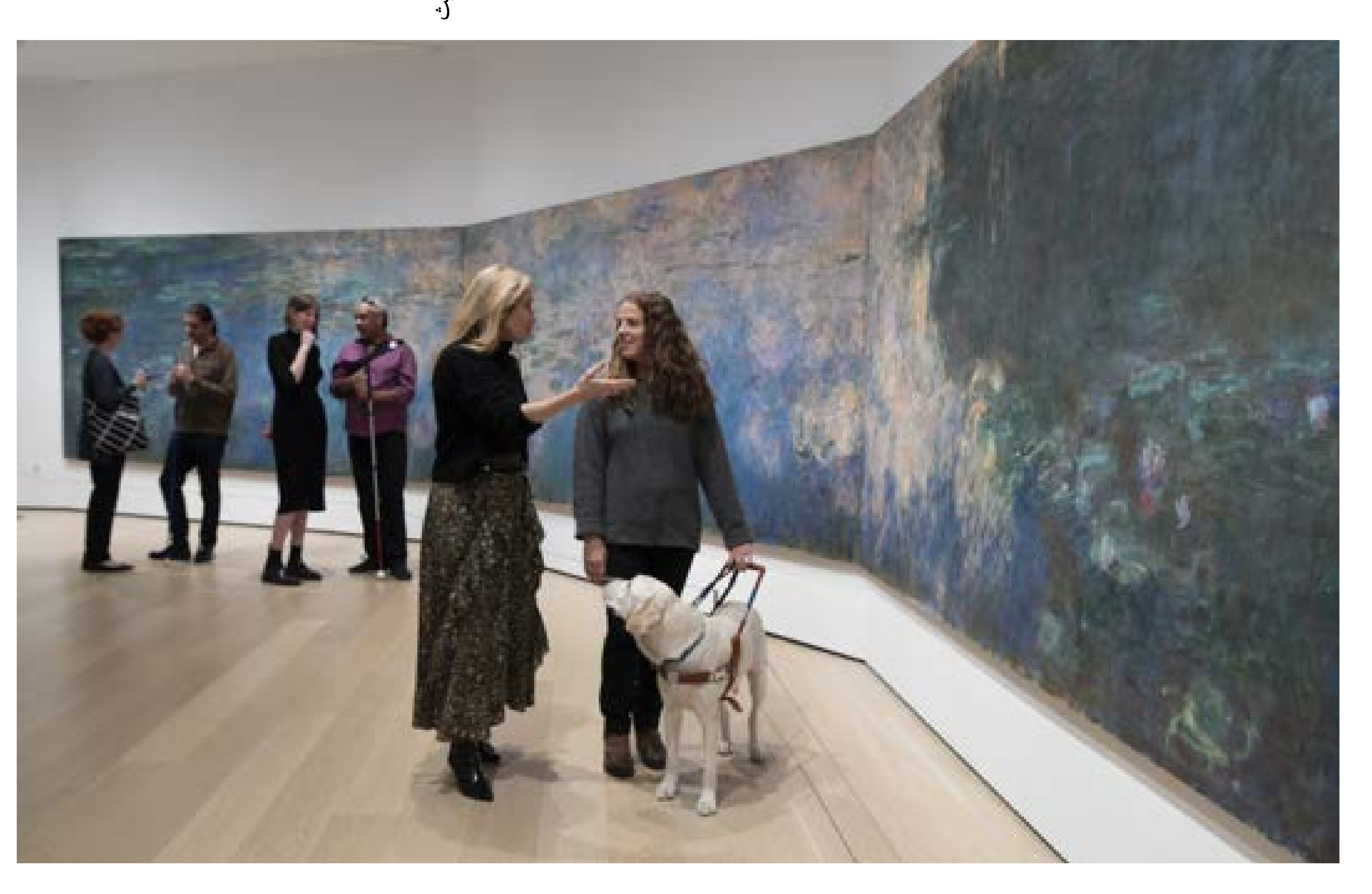
كان من المقرر افتتاح معرض في يونيو 1989 في متحف كوركوران في واشنطن لفنان آخرمثير للجدل، مابلفورث Mapplethorpe، الذي دعمته NEA أيضًا. تم إلغاؤه بحذر من قبل المتحف نفسه لتجنب الاضطرابات. تم وصف هذا التصرف على الفور بأنه "رقابة". أمطرت الاحتجاجات وأثارت حركة تضامن. كان هذا الفنان مشهورًا ومعترفًا به من قبل مؤسسات مرموقة مثل متحف ويتني والمعرض الوطني في واشنطن. بعد وفاة مابلفورث من الإيدز في مارس، اتخذت القضية منعطفًا دراماتيكيًا. نظم حشد من الفنانين والمثليين و"الناشطين ضد الإيدز" اجتماعات وفعاليات تذكارية تكريمًا للفنان الضحية أمام المتحف. تم تنظيم مقاطعة متحف كوركوران: تخلى الفنانون الذين كان من المقرر أن يعرضوا هناك، وعلق أحد المتبرعين للمتحف تبرعاته. خلال هذا الوقت، تم عرض أعمال مابلفورث في مكان بديل وزارها خمسون ألف شخص.

في الوقت نفسه، يرفع أندريس سيرانو دعوى قضائية ضد دونالد وايلدون، من جمعية العائلة الأمريكية، لإعادة إنتاج عمله بشكل غير قانوني من خلال النسخ دون دفع حقوق النشر، لتوزيعها على أعضاء الجمعية والكونغرس. يُصرح سيرانو، الذي يصف نفسه بأنه مسيحي، قائلاً: "كنت أسائل الدين باستمرار في عملي. تؤثر علاقتي المعقدة مع خلفيتي الكاثوليكية أيضًا على هذا العمل وتساعدني على إعادة

تعريف علاقتي الشخصية مع الله. وحتى لو لم أعد كاثوليكيًا اليوم، أعتبر نفسي مسيحيًا وأمارس إيماني من خلال عملي."

هذه الحرب التي بدأت في واشنطن، بسبب تمويل الدولة لأعمال فنية تُهاجم الأخلاق، ستنتشر في جميع أنحاء أمريكا. ساهمت كل فضيحة في رفع مكانة هذه الطليعة الجديدة من "مجلس الفنون الوطني".

بدأ جورج بوش ولايته واختار مديرًا جديدًا لمجلس الفنون الوطني، وهو جون فرومايير، محامٍ من بورتلاند بولاية أوريغون وحاصل على شهادة في اللاهوت. كانت مهمته هي وقف دعم الدولة لأي فن يتجاوز حدود احترام الأديان واللياقة. بمجرد وصوله إلى منصبه، شعر جون فرومايير بالصدمة من كتالوج معرض "-Witness es: Against Our Vanishing" المدعوم من قبل مجلس الفنون الوطني بمبلغ عشرة آلاف دولار، والذي صممته نان غولدين وكان من المقرر عقده في نيويورك في أغسطس 1989. بعد مشاهدة الكتالوج الذي هاجم بشكل صريـح، وبألفاظ فظة للغاية، عمدة نيويورك ورئيس أساقفة نيويورك والسيناتور جيسي هيلمز، ألغى فرومايير المنحة. على الفور، هتف الفنانون والمثليون والناشطون احتجاجًا على الرقابة، وذكرت صحيفة نيويورك تايمز الحدث على صفحتها الأولى. أدت العاصفة الإعلامية إلى إرباك المدير المبتدئ جون فرومايير، الذي أعلن عن نيته زيارة معرض "Artist Space" في سوهو لتكوين رأيه الخاص تم استقباله بحشد صاخب بقيادة



متحف MoMA الحديث

نشطاء من منظمة "آكت آب" الذين كانوا يحيون ذكرى وفاة فنانين ماتوا بسبب الإيدز. شرح له الفنانون المعرض. تأثر بالأعمال التي تُظهر الدمار المروع للإيدز والمخدرات والكحول، والتي تراوح أسلوبها بين الرثاء والتصوير الإباحي والنوع التجديفي. كونه مسيحيًا مُمارسًا، شعر بشعور عميق بالرحمة. تاب توبةً نصوحًا أمام كل هذا البؤس وتراجع عن قراره بإلغاء الدعم. ووعد رسميًا بالدفاع عن حرية التعبير من الآن فصاعدًا. وبتوضيحه لعمل "بول المسيح" (Piss Christ)، قال: "حتى لو صرخ الإنجيليون بالاستهجان، فربما كانت نية أندريس Serrano في غمس الصلب بالبول هي اتخاذ موقف ضد تسليع المسيح. ككاثوليكي سابق ابتعد عن الكنيسة، فهو يصارع شكوكه وإيمانه، ويتساءل عن دور الدين في حياته."

وفي المقابل، وافق الفنان ديفيد ووجناروفيتش، الذي سبق ووصف رئيس أساقفة نيويورك بـ "آكل لحوم البشر البدين" و "الرجل المخيف" ، على إزالة الإهانة الأولى من الكتالوج ولكن مع الإبقاء على الثانية. وهكذا أصبح المعرض مشروعا ومجازا، تجول في أمريكا وأثار السخط والفضيحة.

وجد فروهمبير نفسه الآن مضطرا للالتواء لإرضاء كل من رعاياه الجدد والكونجرس. طالب الأخير من الوكالة الوطنية للفنون (NEA) صياغة قسم يوقعه الفنانون قبل منح أي دعم مالي، يلزمهم بالامتناع عن المشاهد الفاحشة أو المتعلقة بالاستغلال الجنسي للأطفال أو المشاهد المنافية للأديان. قام فروهمبير بذلك بالضبط، مدشنا مبدأ الرقابة الذاتية. وهذا بدوره أثار جدلا جديدا. احتج عالم الفن - المشاهير والفنانين ومديرو المؤسسات الكبرى والمفكرين - بطرق لا حصر لها. فعلى سبيل المثال، في 15 نوفمبر 1989، رفض ليونارد برنشتاين قبول الميدالية الوطنية للفنون التي أراد الرئيس بوش منحها له.

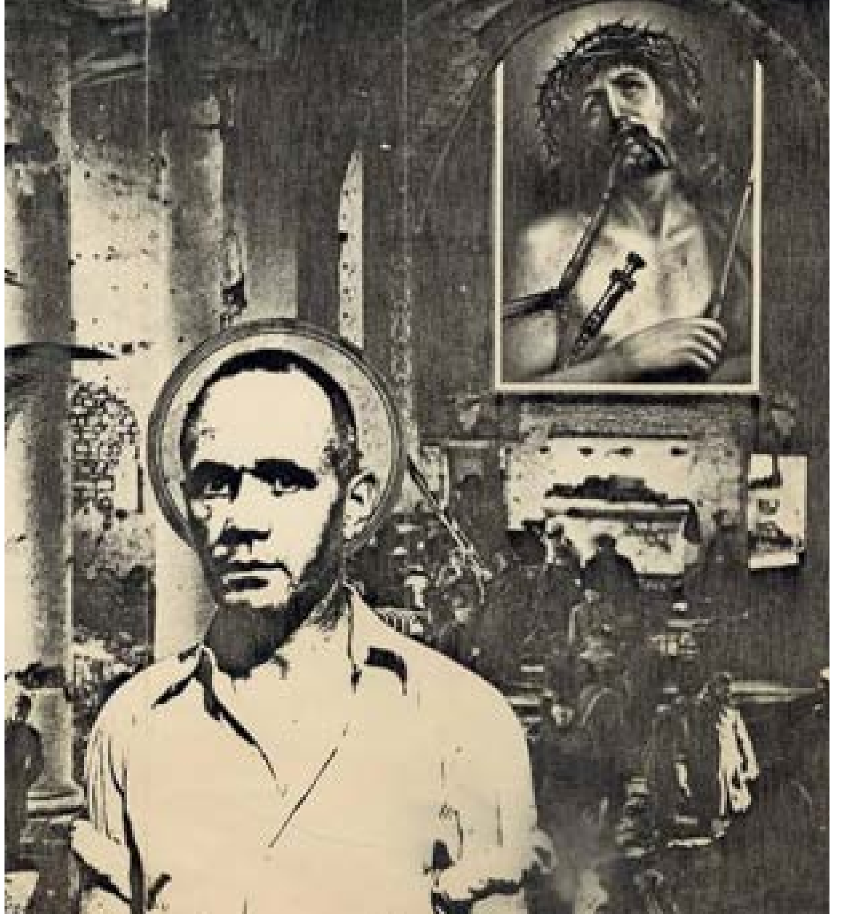
كانت هذه فترة حيث كان "الفن المعاصر" الممول من قبل الصندوق الوطني للفنون (NEA) يتجاوز كل ما يؤمن به الأمريكيون. على سبيل المثال، قام دريد سكوت بدوس علم الولايات المتحدة الأمريكية في معرض بنيويورك. وفي نيويورك أيضًا، في ذا كيتشن، قامت آني سبرينكل بالاستمناء على المسرح ودعت الجمهور لتفحص فرجها باستخدام مصباح، بينما عرض رواق آخر المسيح كملكة تحول جنسي drag-qeen، وهكذا.

هطلت محظورات المعارض كالمطر: يُقدر عددها بحوالي مائتين في جميع أنحاء أمريكا بين عامي 1990 و 1994. مارست الجمعيات العائلية والدينية ضغوطا كبيرة. لم يقتصر الأمر على احتجاجهم على الفنانين فحسب، بل وصل بهم الأمر إلى المطالبة بسحب الكتب المتعلقة بالمثلية الجنسية والإلحاد والإجهاض وما إلى ذلك من المكتبات العامة. كان الجدل محتدما في جميع أنحاء البلاد وعلى كافة المستويات. لم يكن المعهد الوطني للفنون (NEA) هو المؤسسة الوحيدة التي تم التشكيك فيها، بل طال الأمر كل ما له دور ثقافي في أمريكا: الجامعات، البلديات، المكتبات العامة، المؤسسات والوكالات الثقافية الحكومية والبلدية، إلخ.

وفي مواجهة هذا الحراك الشعبي، نظم الفنانون يوما وطنيا للاحتجاج، أطلق عليه



ليونارد برنشتاين



ديفيد ووجنارويتش David Wojnarowicz

"يوم الفن في الولايات المتحدة الأمريكية" في يونيو 1990. تضامنا معهم، قام متحف المتروبوليتان في نيويورك بتغطية بعض لوحاته بالأسود، كما احتج مائة وعشرة مديرًا للمتاحف على درجات معهد الفن في شيكاغو تحت لافتة "انقذوا الفنون".

استحوذ كل طرف في الصحافة على مساحة لتطوير حججه واحتلال المجال.

امتدت إحدى القضايا على مدى عقد من الزمان. رفع أربعة فنانين مثليين queer، صنفتهم الصحافة على أنهم ناشطون مثليون ملتزمون سياسياً بلقب "الأربعة التابعين ل NEA، دعوى قضائية ضد المعهد الوطني للفنون (NEA) لأنهم حصلوا على دعم مالي ثم حرموا منه بدعوى الإباحية. وقفت الجماعة الفنية إلى جانبهم بقوة. قام اتحاد الحريات المدنية الأمريكية وأعضائه الأربعة ملايين بالالتماس والعرض، حيث نددوا بوأد حرية التعبير. لتوسيع نطاق النقاش، قام محامو الفنانين الأربعة بمقاضاة المعهد الوطني للفنون بتهمة الرقابة ووضع بند "مناهضة الإباحية" الذي يعتبر غير دستوري. شهدت هذه القضية القانونية العديد من التقلبات والمنعطفات بين عامي 1990 و 1998.

في مؤتمر يونيو 1990، كان من المقرر مناقشة تمديد مهمة الصندوق الوطني للفنون (NEA National Endowment for the Arts) لخمس سنوات أخرى. طلب الرئيس بوش من لجنة من الحكماء تقديم تقرير خبرة حول NEA قبل التصويت. كان التقرير إيجابيًا بشكل عام، حيث أوضح أن الوكالة لا تقتصر فقط على دعم الفن المعاصر، بل أن عملها على تنمية الثقافات الأقليات يرضي الكثير من الأمريكيين الذين يؤمنون بالقيم الديمقراطية. في سبتمبر 1990، وبعد

مناقشات عاصفة حظيت بتغطية إعلامية واسعة، صوّت الكونغرس على تمديد تفويض الوكالة لمدة ثلاث سنوات أخرى، وألغى الرقابة على المسائل الفاحشة وترك التحكيم للمحاكم. وهكذا تم تقييد التعديل الذي قدمه السناتور جيسي هيلمز، والذي يهدف إلى منع الوكالة الوطنية للفنون من دعم الأعمال الفاحشة، ليشمل فقط الهجمات على الدين. من ناحية أخرى، فرض مجلس النواب تعديلاً أخيرًا: يجب أن تذهب نسبة أكبر من ميزانية الوكالة الوطنية للفنون، من ٪20 إلى ٪30، مباشرة إلى الولايات. كانت اللامركزية وتحويل النزاعات إلى المحاكم الحلول العملية التي تم إيجادها للمشكلة.

وهكذا استعاد فنانو "NEA 4*" دعمهم المالي كعلامة على التهدئة.

في أمريكا، يمكن للفنانين الاستغناء عن NEA ماليًا لأن المبالغ الممنوحة ضئيلة مقارنة بمصادر التمويل الأخرى المتاحة لهم. لا يتعلق الأمر بالجوانب المالية، بل بالجوانب الرمزية. ومن المفارقة أن NEA أعطت الأعمال التي دعمتها بعدًا وطنيًا ومشروعًا وفرصة لارتكاب تجاوزات مذهلة. وقد نال جميع فناني هذا الجيل تقديرهم وشهرتهم من خلال هذه الفرصة الإعلامية الضخمة. وكما سنرى، فإن تراجع NEA منذ التسعينيات فصاعدًا واختفائها شبه الكامل أدى إلى تهدئة اللعبة بشكل فعال.

ومع اقتراب انتخابات عام 1992، اتخذ الرئيس بوش الاحتياطات اللازمة للتخلص من جون فرونماير John Frohnmayer حتى لا يتعرض لهجمات من الديمقراطيين وحدوث أزمة أخرى. ولذلك قدم الأخير استقالته ولم يتم استبداله لمدة عامين. وهكذا، شيئا فشيئا، تفككت الوكالة وأصبحت ضحية اللامركزية وتخفيضات الميزانية وغياب التوجيه. أكمل انتخاب بيل كلينتون تراجعه: فقناعاته الثقافية لم تذهب في اتجاه تدخل الدولة في الثقافة، وقام بحملة من أجل "التنوع الثقافي"، مفضلاً بدلاً من ذلك pop, و folk.

وفي انتخابات عام 1996، تغيرت الأغلبية في مجلسي الشيوخ والنواب بشكل عميق؛ فهي تعطي هامشاً أكبر للجمهوريين الذين يسارعون إلى خفض ميزانية وكالة NEA بنسبة 54%. لم يعد هناك أي مجال لتقديم منح شخصية للفنانين، فقد تم إلغاء البرامج المخصصة للفن المعاصر.

وفي عام 1997، أكد تعيين ويليام فيريس رئيسًا لوكالة NEA، وهو متخصص في إلفيس بريسلي والفولكلور الأسود من ولاية ميسيسيبي، على الحاجة إلى ثقافة تعددية ومتعددة الأعراق.

تغيرالزمن... حروب الثقافة culture wars أصبحت متعبة. لقد تبدد الخلط الذي حدث في البداية بين أهداف القضية الثقافية للأقليات، التي تحظى بشعبية كبيرة في أمريكا، والأهداف التي تسعى إليها الأقلية الكويرية queer. وشيئًا فشيئًا، أدرك الرأي العام، وراء مطالب مجتمع المثليين، استراتيجية الفن المعاصر. ومع ذلك، يعتبر هذا "نخبويا" وحتى مناهضا لأمريكا.

سنة 1998 جرت خاتمة محاكمة "NEA 4"، التي بدأت ثمان سنوات من قبل.




كانت بمثابة نهاية للحرب الثقافية. وشهدت هذه المحاكمة انتصار الفنانين في المحكمة الابتدائية ضد NEA. وأعقب ذلك إجراء طويل انتهى أمام المحكمة العليا تم خلاله رفض دعوى الفنانين الأربعة، وأكد الحكم أن "المبادئ العامة للآداب و الحشمة واحترام معتقدات وقيم الجمهور الأمريكي يجب أن تكون معايير تؤخذ بعين الاعتبار حين تخويل المنح الحكومية". اعتبر الأمريكيون هذا النقاش الداخلي "حربًا دينية" لا تقل خطورة عن الأزمة المكارثية أثناء الحرب الباردة. وكانت حدة النقاش تعني على الأقل أن الغليان قد تم إفراغه وأصبح من الممكن المضي قدمًا. أما البراغماتية الأميركية فقد قامت بالباقي. فإذا لم يتم قبول الحل أو لم ينجح الحل تماما، سواء كنت ديمقراطيًا أو جمهوريًا، فإنك مجبر بتغيير الصيغة.

التطور الأخير

مع وصول جورج دبليو بوش إلى السلطة في يناير 2001، تم تعيين مدير جديد للوكالة الوطنية للفنون (NEA) يدعى دانا جيويا. صرّح جيويا Dana Gioia قائلاً: "إن طريقة تنظيمنا للثقافة في الولايات المتحدة لا تهدف إلى مساعدة الفنانين فقط، بل الشعب الأمريكي بأكمله". وأضاف: "إذا أنشأنا نظامًا ثقافيًا لا يلعب فيه السوق دورًا في الفنون، فسيؤدي ذلك إلى نوع من الركود المؤسسي، كما نرى اليوم في الدول الأوروبية. بينما إذا تركنا الفنون بالكامل للسوق، فسنجد أنها في خطر كبير". لم تكن هذه التصريحات تعبيرًا عن موقف أيديولوجي، بل عن فهم دقيق للواقع.

بفضل موهبته، أعاد جيويا تنشيط الوكالة وأقنع أعضاء الكونغرس، من جمهوريين وديمقراطيين، بأن الأزمة قد انتهت وأن الوقت قد حان لإعادة بعض الموارد إلى NEA. ومنحوه مرة أخرى إعانات استخدمها بحكمة وحذر. لقد تم تعلم الدرس. لم يعد الفن المعاصر من اهتمامات الوكالة، حيث اعتبر نخبويًا للغاية بالنسبة لأمريكا عام 2000 التي تدعو إلى التنوع الثقافي قبل كل شيء.

عادت الجامعات والمؤسسات والجماعات والرعاية والسوق إلى مركز الحياة الثقافية. الجميع يتدخل، كل شيء ممكن ولكن بأموال خاصة.

2000. التجاوز المفيد ل AC الجديد

وهذه هي الطريقة التي ترى بها أميركا المستقبل الآن. إنها مركز العالم: حيث يتم الترحيب بجميع الثقافات والاعتراف بها على قدم المساواة. يمكن لأي شخص يرغب في الإبداع أن يأتي إلى أمريكا للتكوين وتحقيق أفكاره وإيجاد سوق لإبداعاته. من الولايات المتحدة يجب أن تنطلق الاتجاهات والموضة للعالم كله.

وبعد خمسين عاماً من التحولات، لم يعد من الممكن في أمريكا معارضة الثقافة الرفيعة والثقافات الشعبية؛ فهي أيضًا مشروعة. لقد تغير تعريف كلمة الفن. كل شيء يمكن أن يكون أو يصبح فنًا، بشرط أن يكون هناك إبداع وقبل كل شيء سوق. والنتيجة هي أن أسواق الفن المختلفة موجودة في نيويورك، وليس فقط أسواق الفن الأمريكي. يبيع أيضًا الرسامون من جميع الأنماط والأنواع. في نيويورك، يتم دمج إبداع المصممين ومصممي الأزياء في الفن أيضًا. من الآن فصاعدًا، تدخل الموضة في أجواء العاصمة الفنية. يتم تعلم "الفن الرقمي" وممارسته على الساحل الغربي

في "المدارس- المختبرات". نشاط كامل يُصنف الآن على أنه "فن" بوساطة العلوم والتكنولوجيا وتكنولوجيا المعلومات ووسائل الإعلام يجذب الطلاب من جميع أنحاء العالم.

إن هذا التوسع في كلمة "فن" له ميزتان بالنسبة لأمريكا: فهو مربح ويخاطب أكبر عدد من الناس، وهو متمسك بالأيديولوجية الديمقراطية. إنه يحقق المشروع الرؤيوي الذي حلم بتحقيقه جون د. روكفلر في ثلاثينيات القرن العشرين. أصبحت اليوم فكرة "التنوع الثقافي" التوجيهية في الولايات المتحدة تجعل من الممكن تصور توليد متنوع بلا حدود من المنتجات الثقافية القائمة على الإبداع ليتم تصديرها إلى جميع أنحاء العالم. إن تشجيع الإبداع بجميع أشكاله هو المفتاح لإعادة التحول الاقتصادي لأمريكا، التي يجب أن تتخلى عن صناعاتها الثقيلة أو السلع الاستهلاكية غير المربحة. الصيغة هي: نصنع في أمريكا ونصنع في مكان آخر.

إن مناجم الذهب اليوم هي الأحياء اليهودية الأمريكية حيث تعيش مجتمعات من جميع دول العالم. هناك نجد أفكارًا جديدة لإنشاء منتجات استهلاكية تتكيف مع ثقافات الكوكب المختلفة... هذا هو المكان الذي نذهب فيه للبحث عن المبدعين والاتجاهات. وهكذا، فإن الموسيقى الإسبانية التي من تأليف اللاتينيين، يتم إنتاجها في ميامي وتصديرها إلى جميع أنحاء العالم الإسباني.

لقد ركب أنصار "الفن المعاصر" الاستفزازي و"الإباحية الجنسية" في التسعينيات الموجة الكبيرة من المطالب الثقافية المجتمعية للحصول على الظهور؛ في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لكي يتمكنوا من البقاء، يجب عليهم أن يضعوا علمهم الخاص بالانتهاكات في خدمة العلامات التجارية. هناك موجة جديدة تتكسر، وعلينا أن نركب الأمواج مرة أخرى.

صدى الحقائق الأمريكية في فرنسا

ويبدو أن تاريخ نصف قرن من الثقافة في أمريكا لا يعرفه في فرنسا إلا أولئك الذين عاشوا هناك أو كثيرا ما يسافرون إليها... والغريب أن وسائل الإعلام الفرنسية الكبرى لم تتحدث عن الحروب الثقافية، ولا حتى صحيفة لوموند نفسها. إن هذا الصمت محير... في الواقع، في الفترة من 1989 إلى 1998، شهد المثقفون والفنانون الفرنسيون أزمة فكرية حادة وشككوا في الفن المعاصر. امتدت هذه المناقشة السرية لعقد كامل وشهدت مرحلة عامة قصيرة بين عامي 1996 و1997.

طوال هذه السنوات، في أمريكا كما في فرنسا، تم طرح نفس مشكلة حدود الفن المعاصر بطرق مختلفة. إلى أي مدى يمكن للدولة أن تدعم التخريب؟ ماذا يعني التخريب الذي اختارته الدولة؟

ومن المؤكد أن الجدل في فرنسا هو في الأساس فلسفي يدور حصرا في عالم الفن، بينما في أمريكا فإن الجدل يدور حول عالم الفن.

لقد حرضت "الحرب الثقافية" الشعب الأمريكي ضد فناني الفن المعاصر لأسباب أخلاقية. ولكن لماذا منعتنا هيئات التحرير من معرفة ما يحدث في أمريكا؟ في فرنسا، يعني انتقاد الفن المعاصر أو إزالة الغموض عنه التشكيك في عالم الفن نفسه المكون

من علماء الاجتماع، والمنظرين، والفنانين الرسميين، ومفتشي الإبداع، والصحفيين، وجامعي الأعمال الفنية، ورؤساء وممولي الصحافة. وهم أعضاء في كافة اللجان التابعة للوزارة. النقاش مسموح لكن فيما بينهم فقط ولا يتجاوز محيطهم. ولهذا السبب، تم دفن النقاش العام، الذي اندلع ثم أصبح خارج نطاق السيطرة، بالاتفاق المتبادل.

وإذا لم تبلغنا الصحافة بذلك، فقد كان هناك أيضًا عدد قليل من الكتب حول هذا الموضوع. في عام 1994، في اللحظة التي اشتد فيها النقاش، تم نشر كتاب راينر روشليتس Rainer Rochlitz، الباحث الفيلسوف في المركز الوطني للبحوث العلمية، (Subversion et subvention: Art contemporain et argumen-tation esthétique). الجميع يريد أن يفهم والكتاب نجح جدًا في إيصال رسالته. يعد الكتاب مؤشرا لما يحدث في فرنسا على المستوى الفكري: فهو فلسفي بالكامل. ولم يتم في أي وقت من الأوقات مناقشة ما يحدث في فرنسا وأميركا أو الاستشهاد به كمثال.

إذا لم تُخبرنا الصحافة، فقد كانت الكتب أيضًا قليلة العدد حول هذا الموضوع . في عام 1994، في نفس الوقت الذي أصبح فيه النقاش مُحتدمًا، ظهر كتاب " Sub-version et subvention: Art contemporain et argumentation esthé-tique " للباحث الفيلسوف راينر روشليتز Rainer Rochlitz من المركز الوطني للبحث العلمي. أراد الجميع أن يفهم، وحقق الكتاب نجاحًا كبيرًا في إيصال رسالته. هذه المقالة هي مؤشر لما يحدث في فرنسا على المستوى الفكري: فهي فلسفية بالكامل. ولم يتم في أي وقت من الأوقات مناقشة ما يحدث في فرنسا وأميركا أو الاستشهاد به كمثال. في النقاش الداخلي، يُسمح فقط بنوع واحد من التحليل النقدي، وهو تحليل المنظرين أو علماء الاجتماع. ولكن أولئك الذين يريدون تسليط بعض الضوء التاريخي، مثل جان كلير Jean Clair أو جان فيليب دوميك Jean-Philippe Domecq وغيرهما، يتم تجنبهم.

وفي عام 1998، تناول كتاب جان لويس هارويل Jean-Louis Harouel، Culture et contre-culture ، الموضوع من زاوية أخرى. وهو يصف الجو الفكري الذي كان سائداً في حرم الجامعات الأمريكية في الثمانينات. ويثير الكتاب الدهشة، ويثير الاهتمام، ويتمتع بنجاح تحريري حيث أن الرغبة في الفهم قوية للغاية.

ومؤخراً، يكشف كتاب فريديريك مارتل Frédéric Martel الذي نُشر عام 2006 بعنوان الثقافة في أمريكا De la culture en Amérique الحجاب على نطاق أوسع عن الفترة 2000-1950. قام بالتحقيق في الموقع، وأجرى مقابلات مع الفاعلين، وعاش في وسط هذه الفترة كملحق ثقافي في الولايات المتحدة. كتابه موثق وكامل ودقيق للغاية، ويشكل مفتاحًا أساسيًا وفريدًا في فرنسا لفهم أمريكا، ولفهم أنفسنا. إنه أحد مصادر التوثيق النادرة التي يمكن الوصول إليها باللغة الفرنسية. ومع ذلك، يمكن للمرء أن يجد مقالات نادرة حول هذا الموضوع هنا وهناك في المجلات الفصلية .

لم ير معظم الفنانين ما كان يحدث على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي وما زالوا يتجاهلونه. لقد فشلوا في إدراك أن الأفكار التي بدت لنا مبتكرة للغاية - أفكار إيف ميشو ونيكولاس بوريو ومعظم المنظرين لدينا - كانت تجري في نيويورك قبل عشرين عامًا، إن لم يكن ثلاثين عامًا. لقد أخفقوا في إدراك أن العديد من المبادرات والخطابات المتعلقة بالسياسة الثقافية في فرنسا كانت محاكاة هائلة لأمريكا، على الرغم من أن السياق لم يكن هو نفسه. والأكثر من ذلك، فبينما تتخلى أمريكا على الفور عن الصيغ القديمة أو غير المناسبة، تحتفظ فرنسا بها من أجل الحفاظ على المزايا المكتسبة أو على مكانة الموظف المدني.

كان هناك نقاش ثقافي عام في أمريكا، ولكن لم يكن هناك أي نقاش في فرنسا. تجنب أولئك الذين استندت إليهم شرعية الفن المعاصر الإعلان عنه حتى لا يعرضوا أنفسهم للخطر. لو حدث هذا الشجار في فرنسا لكان الأمر مختلفاً جداً... لم نكن لنرى، كما في الولايات المتحدة، الشعب الأمريكي بجمعياته وكنائسه وكونغرسه يشن حرباً على الفنانين. من ناحية أخرى، لو كانت وسائل الإعلام قد تركت الحبل على الغارب، ولو لم يكن الفن خاضعًا لسيطرة الدولة بإحكام، لرأينا تطور الصراع، كما حدث بانتظام في التاريخ، بين "القدماء والمحدثين"، أي معركة أفكار وليس حربًا دينية. لا تلعب القضايا الدينية والأخلاقية دورًا في الخلافات حول الفن، كما هو الحال في البلدان ذات الثقافة المتزمتة. لقد كان لغياب الاستقطابات والنقاشات الواضحة في فرنسا نتيجة بالغة الخطورة تمثلت في التسبب في ركود مؤسف في الإبداع، واختفاء الجمهور والهواة والسوق، ورحيل أو إفقار الفنانين كما لم يحدث من قبل في التاريخ.

الحظ النقدي لـ "Piss Christ" في فرنسا

على الرغم من عدم ذكر الحروب الثقافية، فقد حظيت "Piss Christ" بانتقادات متأخرة في فرنسا. تمت الإشارة إلى القضية في كتاب " L'Église et l'art d'avant-garde - De la provocation au dialogue " الذي كتبه الأسقف رويت والأسقف جيلبرت لويس وجيلبرت براونستون والأب روبرت بوسور.

خلال مؤتمر الأساقفة عام 1997 في لورد، حدد أساقفة فرنسا هدفًا لأنفسهم وهو تبشير العالم الغامض للفنانين، بعد أن اهتموا في أوقات أخرى بالعمال، والعالم الثالث، والمهاجرين، والشباب، والشيوخ ... ولتحقيق ذلك، كان من الضروري الحصول على معلومات. لذلك، استعانوا بخبير في الفن المعاصر ليتم تدريبهم.

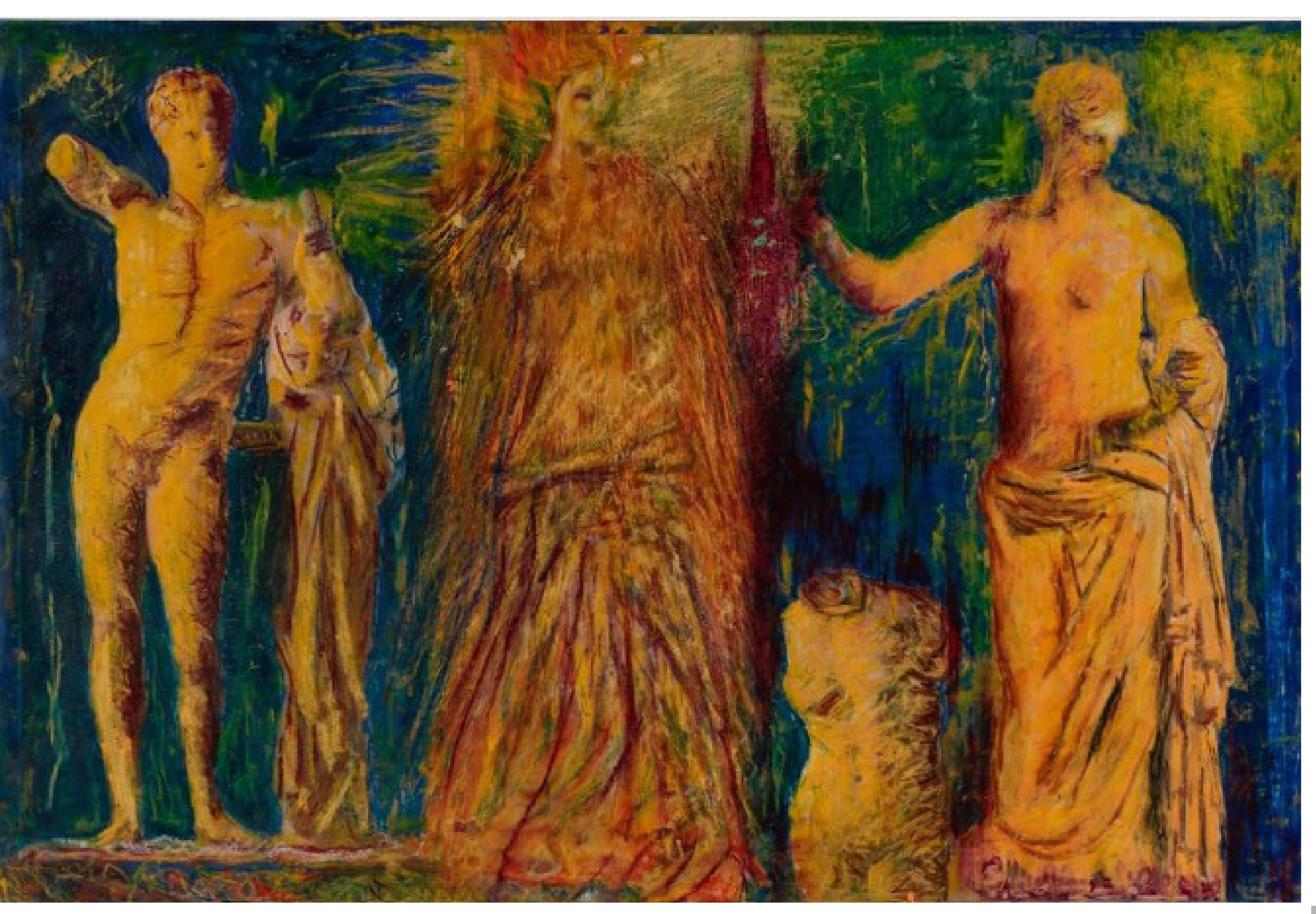
كان ذلك جيلبرت براونستون، صاحب صالة عرض سابق، ومدير متحف سابق في فرنسا والقدس، ومدير مؤسسة Calder Studio Foundation ومستشار لعدة متاحف أمريكية. ولهذا الغرض، نظم رحلة مستأجرة إلى نيويورك لبعض الأساقفة وأعضاء جمعية الفن والثقافة والإيمان. قام بجولة في ورش عمل كبار فناني الفن المعاصر، بما في ذلك ورشة عمل أندريس سيرانو، مؤلف "Piss Christ" الشهير الذي أشعل شرارة "الحرب الثقافية" قبل عشر سنوات.

هذا الكتاب هو نتاج هذا الاكتشاف. يروي المؤلفون مشاعرهم وتحولهم إلى

الفن المعاصر. "عمل أندريس سيرانو هو منارة نور"، كما يقول الأب بوسور. إنهم يرغبون في مشاركة تأملاتهم حول أعمال هؤلاء الفنانين "الحقيقيين الناطقين باسم الإنسانية" . لقد مروا بتجربة وجودية مشابهة لتجربة مدير NEA، جون فروهنماير، وهو أيضًا عالم لاهوتي، عندما زار معرض "Witnesses" في عام 1989.

لقد عرّف مؤلفو هذا الكتاب الفرنسيين على "روحانية" ما بعد الحداثة من خلال أعمال جان لوك فيرنا Jean-Luc Verna وتيريزا مارغوليس Teresa Margolles وكيكي سميث Kiki Smith وليزا يوسكافاج Lisa Yuskavage ومارينا أبراموفيتش Marina Abramovic وأراكي نوبويوشي Araki Nobuyoshi وماوريتسيو كاتيلان Maurizio Cattelan وجيلبرت وجورج Gilbert et George وداميان هيرست Damian Hirst ونان غولدين Nan Goldin وبيير وجيل Pierre et Gilles وهيرمان نيتش Hermann Nitsch...

لقد كان الكتاب مفاجأة، بل صدمة في حد ذاته، لكنه لم يشعل حربًا ثقافية أو حتى نقاشًا في فرنسا. من الصعب أن نتخيل العنوان الرئيسي في صحيفة لوموند: " Les évêques français au secours de Piss Christ "... ربما لم تكن أمريكا لتفهم الاستثناء الثقافي الفرنسي مرة أخرى!


Andres Serrano أندريس سيرانو

* النص مترجم عن كتاب الفن الخفي
للناقدة الفرنسية أدو دو كيروس Audes de Kerros.

هوامش

* تشير "NEA 4" إلى أربعة من فناني الأداء: كارين فينلي وتيم ميلر وجون فليك وهولي هيوز. تحدت أعمال هؤلاء الفنانين المعايير المجتمعية وغالبًا ما استكشفت مواضيع الجنس والتجارب الشخصية. في عام 1990، تم رفض طلبات المنح التي تقدموا بها إلى الصندوق الوطني للفنون (NEA) من قبل رئيس الصندوق آنذاك جون فرونماير بسبب الطبيعة المثيرة للجدل لعروضهم. أثار هذا التصرف جدلًا كبيرًا حول الرقابة والحرية الفنية في الولايات المتحدة. قاومت فرقة "NEA Four" هذا القرار بحجة أن الرفض ينتهك حقوقهم بموجب التعديل الأول للدستور. وصلت القضية في نهاية المطاف إلى المحكمة العليا في عام 1993، والتي حكمت لصالح الفنانين. وفي حين حصلوا في نهاية المطاف على تعويضات مساوية للمنح المرفوضة، إلا أن القضية سلطت الضوء على التوتر المستمر بين التعبير الفني والتمويل الحكومي.

مراجع

Frédéric Martel هو كاتب وباحث وصحفي فرنسي. يُشتهر بعدد من المؤلفات من بينها: "الوردي والأسود: المثليون في فرنسا منذ عام 1968" و "تيار عام" وأخيرا "في خزانة الفاتيكان" الذي حقق نجاحا كبيرا ووصل إلى قائمة أفضل الكتب مبيعاً في صحيفة نيويورك تايمز.

متحف موما، مثل معظم المتاحف الأمريكية، لا يعيش على الإعانات ولكن على عملياته التجارية والتبرعات من الأفراد التي يتم جمعها خلال حملات جمع التبرعات.

يتكون مجلس الإدارة، board، من الأمناء، أي المديرين، وبشكل عام كبار هواة الجمع والمانحين الذين يدعمون المتحف. يتم تشغيل المتحف مثل الأعمال التجارية.

الثقافة العالية: الأوبرا، الموسيقى الكلاسيكية، المتاحف، الباليه، المسرح. باختصار، ثقافة النخب المثقفة.

الصندوق الوطني للفنون هو وكالة ثقافية تعتمد على الحكومة ولكن يتم التصويت على تمويلها من قبل الكونغرس. لا يمكننا حقاً مقارنتها بوزارة الثقافة الفرنسية. الميزانية صغيرة ووجودها محفوف بالمخاطر.

ظهرت موسيقى الهيب هوب والراب في جنوب برونكس بنيويورك حوالي عام 1977.

.Communiqué de presse d'Andres Serrano le 24 avril 1989

.« Gros cannibale » et « pauvre type »

queers هم أشخاص لا تتوافق خياراتهم وقيمهم الجنسية مع الأغلبية (المثليين والسحاقيات).

وهكذا، يأتي 33 ألف فنان شاب من جميع أنحاء العالم وخاصة من آسيا للتدريب في أمريكا (معظمهم في "الفنون الرقمية").

تنشر صحيفة لوموند تقريرا عن حلقة متأخرة جدا دون أن تذكر ما سبقها وتقدمها كخبر: فضيحة نيويورك المحيطة بمعرض ساتشي "الإحساس" عام 1999. وفي الواقع، قام عمدة نيويورك بتعليق دعمه بسبب لوجود أعمال تجديفية، ولا سيما العذراء محاطة بروث الفيل والصور الإباحية لكريس أوفيلي.

Rainer ROCHLITZ, Subversion et subvention - art contemporain et argumentation esthé-
.tique, Gallimard, Paris, 1994

.Jean-Louis HAROUEL, Culture et contre-culture, PUF, Quadrige, 1998

.Frédéric MARTEL, De la culture en Amérique, Gallimard, Paris, 2006

Article paru en 1998 seulement : P. GUERLAIN, « Les guerres culturelles américaines », .Revue française d'études américaines

Mgr ROUET, Mgr LOUIS, père Robert POUSSEUR, Gilbert BROWNSTONE, L'Égliseet l'Art .d'avant-garde - De la provocation au dialogue, Albin Michel, Paris, 2002

.Ibid., p. 27, 28

الفن والمال أية علاقة؟





صلاح الدين بولعيش
المغرب

طالما ارتبط مفهوم الفن (الفن التشكيلي) بما هو روحي متسامي ومقدس، خاصة مع الحركة الرومنسية في أوربا خلال ق18 و19 و20م، ناهيك عن الارتباط التاريخي للرسم والنحت بالكنيسة المسيحية منذ نشأتها في المستعمرات الرومانية. إن الفن في السياق الحالي قد عرف عدة تطورات على مستوى البنية خاصة مع الفن المعاصر، حيث أصبح الفن يعتمد أكثر على تقييمات وتدخلات الوسطاء، عكس الفن الحديث الذي كان يعتمد على الفنان فقط، لهذا فإن عملية الإنتاج والعرض والطلب والتلقي تتداخل فيها عدة أطراف كل منهم يساهم بشكل من الأشكال في عملية التلقي وبالتالي في تغير السوق الفنية سواء الوطنية أو الدولية.

نحن الآن نعلم بان الفن له سوق، وأن هذا السوق هو ضخم ويضم رأسمال كبير ومهم في العالم، ولكننا وفي نفس الوقت نتساءل عن كيف يتم تقييم هذه الأعمال الفنية، التي قد تبدو بعض منها مبتذلة وخالية من المعنى، كيف يعطى هذا المعنى لهذه الأعمال؟ وكيف يمكن أن نفهم هذه العلاقة بين المال والفن؟

يتخذ الفن عدة أشكال حسب الزمكان أو المجال الذي تتم فيه عملية التلقي، كما أن الفن في أبعاده الرمزية لدى المجتمعات تختلف، ولكن ولأن الفن التشكيلي في شكله الكلاسيكي(أي الرسم والنحت) والسلوكيات والطقوس التي تصاحب التعامل معه سواء من طرف المجتمعات القديمة التي نشأ فيها أو المجتمعات الحديثة والمعاصرة قد تكون متشابهة، فإنني أشير الى المقارنة التي قام بها الفيلسوف جان بيير كوميتي بين المال والفن في كتابه "La Force d'un malentendu"، والذي يقول في جزء منه متسائلا كيف يمكن تفسير هذه العلاقة بين المال والفن؟:

"لا يمكننا أن ننسى أن الأعمال الفنية تُشترى وتُباع، وأن المال - أي العملة - هو أداة هذا التبادل، وبالتالي يجب أن يكون هناك علاقة بين القيمة (الفنية الجمالية) المنسوبة إلى العمل وسعره، أي ما يكلفه، لمن يبيعه أو في نفس الوقت يرغب في شرائه.

تستحق هذه العلاقات التوضيح، ما نحاول فهمه - جزئيًا على الأقل - هو أولاً غموض العلاقات بين الفن والمال، ولكن يمكننا أيضًا محاولة الفهم، من خلال هذه الوسيلة، طبيعة العلاقة الموجودة بين القيمة التي نعطيها للعمل وسعره. على ماذا يعتمد هذا التقرير بالضبط؟ هل يمكن لآليات العرض والطلب وحدها أن توفر لنا تفسيرًا؟ أو إذا أردنا هل يمكن أن يكون هذا التفسير اقتصاديًا فقط؟"

"إذا تأملنا، فإننا ندرك أن ما يشكل في نظرنا شيء كالفن هو نوع معين من الوظيفة أو الاستخدام أكثر من الخصائص التي نعزوها إليه مع ذلك، كما أكدنا بالفعل، على غرار نيلسون جودمان، فإن الشيء هو فن عندما يعمل كفن، أو بعبارة أخرى، بطريقة ويتجنشتاين، عندما تكون "استخداماتنا" له هي التي تجعله فنًا، أي أنها تمنحه معنى فنيًا أو وظيفة فنية.

هذا يعني أن العمل الفني لا يتكون من خصائص معينة، بل من وظيفته أو استخدامه في سياق معين، وبالتالي، فإن العمل الفني ليس شيئًا يمكن تحديده من خلال خصائصه، مثل اللوحة ذات الألوان الزاهية أو التمثال المصنوع من البرونز، ولكن

من خلال الطريقة التي يتم استخدامها بها في سياق معين. على سبيل المثال، يمكن استخدام اللوحة ذات الألوان الزاهية كزينة منزلية أو كعمل فني في معرض. وبالمثل، يمكن استخدام التمثال البرونزي كوزن ورق أو كعمل فني في متحف."

ان الفن أو القطعة الفنية بالنسبة لجان بيير لا يمكن فهمها وتقييمها إلا في سياق الاستعمال وليس من خلال خصائص العمل الفني وصاحبه وبعدها مباشرة سيشرع في التفسير انطلاقا من الخصائص التي تتميز بها الفئة المستقبلة فيقول بصالح العبارة "لا أعرف إلى أي مدى يمكن تفسير هذه القرابة بين الفن والمال بشكل مشروع، ولكن قبل المتابعة في مجال القيمة، سنلاحظ أن التقديس(للبضائع) يشكل جانبًا رئيسيًا لها، لأسباب ليست غير واضحة"، ان ما يحاول قوله دان بيير هو ان علاقة المال بالفن، هي علاقة أنثروبولوجية، يمكن ملاحظتها في أشكال متعددة من المعاملات في المجتمعات الإنسانية، وليفسر هذا يعود الى الدراسة الأنثروبولوجية لمارسيل موس حول الهبة "THE GIFT: Functions of Exchange in Archaic Societies"، لينطلق من مسلمة موضوعية التبادلات والعلاقات الإنسانية ويضعها كشرط أساسي لفعل التبادل، فيشير إلى قبيلة "البوتلاتش" في دراسة مارسيل موس للهبة، حيث تتبادل مجموعات القبيلة المجاملات ولكن الهدايا والنفقات المرتبطة بها تشكل لحظة وبعدا(موضعيا) لا غنا عنهما. ففي حالة المال فإن العملة هي التي تشكل الشكل والعامل الموضوعي للقيمة، بينما في حالة الفن، فسيكون العمل الفني بشكل واضح، فهذه التبدلات ذات طبيعة رمزية لذلك يجب أن يتجسد الرمز في شيء يكون حاملا للرمز والعلامة، هكذا فإن ما يجسد القيمة هو القيمة الرمزية التي نعطيها لها والتي تستمر معها وتحملها، المسألة هنا هي تقريبًا نفس المسألة التي تؤدي إلى استبدال "قيمة التبادل" بـ "قيمة الاستخدام" في فهم الظواهر الاقتصادية بشكل عام، لا توجد قياسات مشتركة بين قيم استخدام الأشياء، حتى يتمكنوا من التبادل، يجب إعطاؤهم خاصية مشتركة لا يمكن أن تكون سوى قيمة التبادل الخاصة بهم.

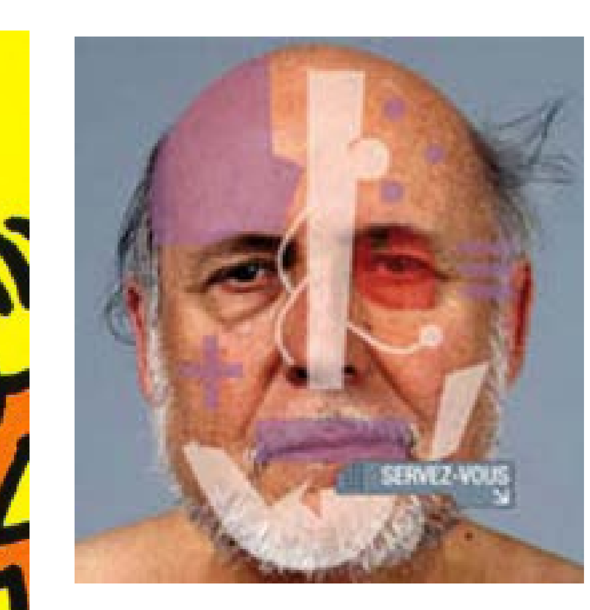
لا يكون للعمل الفني سعر إلا بقدر ما يمكن تقديره علنًا، لكن حقيقة أن الأعمال الفنية تعتبر فريدة من نوعها يجب أن تجعل هذا التقدير مستحيلًا، لهذا السبب لا يمكن اعتبار خصائصها التي تُنسب إليها في هذا الصدد. قد يعتقد المرء أنه في خضم مفارقة هنا، لكن هذه المفارقة ليست سوى لمن يستسلم على وجه التحديد للنزعة الموضوعية لخصائص الأعمال الفنية الواقعية الجمالية هي الشكل المثالي والمكتمل لذلك. مرة أخرى، الأمر متشابه هنا مع المال الذي لا قيمة له إلا في الاستخدام. ما يعطي قيمة للأعمال الفنية هو المكان الذي تشغله - وهذا المكان ليس ثابتًا أبدًا بالطبع، مما يبرر، في نفس الوقت، التقلبات المفرطة أحيانًا في السوق - في شبكة من التقديرات والتقدير التي تضع الأشياء - الأعمال - والوكلاء (الفنانون والجمهور) في هيكل اجتماعي معقد.

ان الفن بالنسبة ل جان بيير كوميتي يشترك مع المال في خاصية "قيمة التبادل"(والتي قد تكون قيمة خاصة بالفئة التي تتبادل الأعمال الفنية)، أي القيمة التي من خلالها

تصبح عملية تبادل مبلغ ما من المال مقابل العمل الفني عملية مشروعة، ولا يمكن أن يتم هذا التبادل بين بين العمل الفني والسعر المقدر إلا عندما تتحقق الموضعية من خلال التقديرات السابقة العلنية لقيمة ذلك العمل، وهذا ما يحيلنا الى الوسطاء الفنيين، من أمناء المتاحف والنقاد الفنيين ودور المزادات، وهذا ما يحيلنا مباشرة للسوق الفنية العالمية التي تحمل كما مهما من رأس المال العالمي، حيث نجد ريموند مولان في كتابها، «Le Marché de l'art: Mondialisation et nou-velles technologies»، تقسم السوق الفنية الى نوعين.

سوق الفن المصنف:

تتحدث مولان عن سوق الأعمال الفنية التاريخية، واعتبرتها أعمالا تشكل ندرة في سوق الفن العالمي لأن أغلبها محتكر من قبل المتاحف، وبعض المتاحف هي نفسها لا تستطيع إعادة طرحها في السوق من أجل البيع مثل المتاحف الفرنسية، حيث تعتبر فرنسا الأعمال الفنية المصنفة على أنها جزء من الهوية الوطنية، ولا تعطي صلاحية بيع هذه الأعمال للمتاحف إلا في حالات قليلة، تذكر مولان بأن الأعمال المصنفة تستخدم جيدا لتجنب الركود الاقتصادي في سوق الأعمال الفنية، وذلك من خلال عملية "إعادة التقييم"، حيث يطرح الخبراء عملية إعادة تقييم الاعمال الفنية التاريخية من خلال إعادة النظر فيها وفي الفنانين الذين أنتجوها، هذا ما يؤدي الى طرح نتائج ومعلومات جديدة بخصوص تلك الاعمال في السوق هذا ما يجعل بعض الأعمال تنخفض قيمتها السوقية مقابل ارتفاع أخرى، أيضا يطرح الخبراء إعادة النظر في المدارس الصغرى والتي تؤدي الى ظهور أعمال جديدة





الفرد فورست

كيث هارينغ

لفنانين غير معروفين، تطرح أعمالهم في السوق بعد أن كانت في الأقبية والسراديب لفترات طويلة عندما لم يكن يسلط الضوء على مبدعيها.

سوق الفن المعاصر:

كما ترى مولان بأن سوق الفن المعاصر هي سوق تقوم بالأساس على خلق الطلب، حيث يكون على الوسيط الفني الذي يعرض أعمال الفنان الناشئ أن يروج لأعماله من أجل خلق الطلب، وذلك عبر الإعلانات الترويجية والمقالات الصحفية وجلب تفاعلات جيدة مع الأعمال من قبل الخبراء في الفن، كما تؤكد على ان المعارض الكبرى هي من تشكل السوق الدولي للفن حيث هم من يروجون للاتجاهات الفنية الجديدة والفنانين الذين سيحققون نجاحا في المستقبل، هذا ما تحقق خلال الثمانينات من القرن الماضي حيث أصبح "كيث هارينغ" نجما عالميا، كما ان جامعي التحف الكبار هم من يتحكمون في سوق الفن وذلك من خلال شراء مجموعات فنية كبيرة لفنانين كبار بثمن جيد وإعادة طرحها في السوق بأسعار مضاعفة وذلك لأنهم يحتكرون السوق، هذا ما يجنبهم المنافسة، وتشير في نفس الوقت الى أعمال للفنان ألفرد فورست سنة 1977م والتي كانت عبارة عن متر مربع من الفراغ الأبيض مشككة في مصداقية الخبراء والنقاد في الفن المعاصر من حيث إن أعمال هذا الفنان هي نفسها كانت تحمل شهادة خبير في الفن المعاصر يصرح من خلالها أن هذا العمل هو عمل فني، مما يطرح عدة تساؤلات في هذا الصدد بخصوص قيمة الأعمال الفنية وسؤال المعنى؟ كما يتجدد التساؤل حول نخبوية الحقل الفني.

ان العلاقة بين المال والفن هي علاقة قوية نشأت وتطورت خلال التاريـخ لترتبط اليوم بعنصر ثالث أساسي لهذه العملية في شكلها المعاصر وهو "الوسطاء الفنيين"، حيث لا يمكن اختزال الفن في بعده المادي فقط وانما في بعده الرمزي والإنساني أيضا، إن هذا التفاعل بين الفنانين والوسطاء والجمهور هو ما دعاني لدراسة هذه العلاقات بين الفنانين والوسطاء الفنيين للكشف عن الميكانزمات المتحكمة في هذه العلاقات في ظل السياسات الثقافية الجديدة في المغرب منذ دستور 2011م، الذي أكد على أهمية الثقافة والابداع والفنون في حياة الأفراد والجماعات مع التأكيد على مهمة الدولة وأجهزتها في دعم المجال الثقافي والفني والابداعي، حيث كان موضوع مشروع بحث تخرجي لهذه السنة من سلك الاجازة بشعبة علم الاجتماع بكلية الآداب والعلوم الانسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط تحت اشراف دة. حنان حمودة.

- Raymonde moulin « Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies » champs arts 2003.
- Jean-Pierre cometti « La Force d'un malentendu: Essais sur l'art et la philosophie de l'art », Questions Théoriques - Saggio Casino, 2009.

الواقع الإنساني والرموز الكرتونية

دلالاتها الفنية في التجربة التشكيلية المعاصرة لـ KAWS و Gerardo Gomez



بشرى بن فاطمة
تونس

تعدّ فنون ما بعد الحداثة وتصورات المعاصرة في الفن التشكيلي منافذ تمرّدت برؤاها وفلسفتها البصرية وفوضاها التي تمكّنت من إحداث ضجيج وجدل مكّنها من اختراق الماورائيات الجمالية لتكوّن لها مسارات أكثر نضجا وطموحا وخلقا واستفزازا مسّ العديد من الفئات الاجتماعية وعبّر عنها بواقعية ما تعايشه وتشعره وتعبّر عنها في خللها وانتظامها في استقرارها وتمرّدها.

براين دونللي –كاوس-

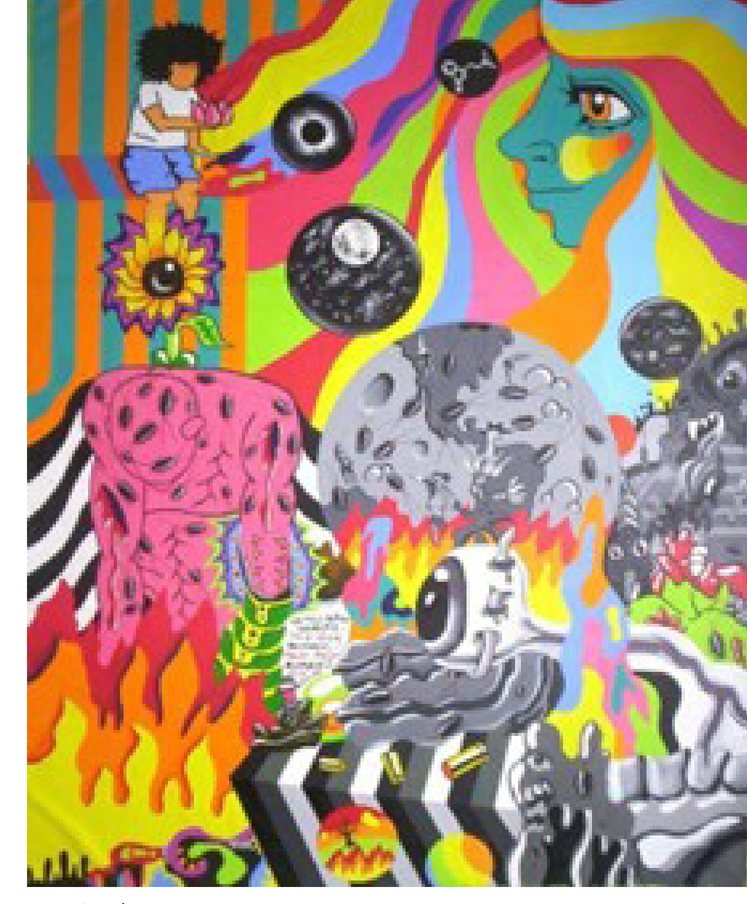
ومن هذه النماذج نذكر الفنون الشارعية Street Art التي تعتمد أساليب البوب آرت- Pop Art وفن الخارجيين Out-Sider Art ليساير طبيعة المجتمع ويتوافق مع تطوراته الاستهلاكية وتقنياته الاجتماعية ومبالغته في تعميق الأثر الخاص بالصورة عن الألوان والأداء والجرافيتي والفوتوغرافيا بتضمين علامات واقعية وتجارية ولعل أبرز هذه العلامات والملامح الرموز الكارتونية التي أثّرت على الشخصية والحضور الناضج للفكر بكل مراحل التكوين من جيل إلى جيل والتجارب المتنوعة التي ارتكزت على هذه الشخصيات كعلامات تعبيرية تفرض البحث البصري والنقدي مع ضرورة القرب للفهم والتصور للإدراك والإحساس للتعمق في الجماليات الجديدة التي يخوضها جيل كامل بأفكاره ومفاهيمه ومن ذلك تجربة الأمريكي كاوس الذي يعتبره نقاد فنون ما بعد الحداثة وجه الفن المعاصر الأشهر والسلفادوري جيراردو غوميز الذي تمكّن من حفر اسمه في الولايات المتحدة الامريكية وإثبات جدارته في منافسة كبار فناني الشارع، كما أنه يشترك مع كاوس في اعتماد الشخصيات الكارتونية للتعبير عن مواقفه من الفن والواقع من السياسة والمجتمع وكلاهما اعتمدا البوب آرت والفانك والألوان في الجرافيتي التعبيري حيث بدآ من الشارع وانتهيا إلى صالونات العرض التي احتوت الفكرة الجمالية في الفن المؤثر في تجربتيهما.

كاوس هو الاسم الفني الذي اعتمد عليه الفنان الأمريكي "براين دونللي" بعد أن اشتهرت أعماله في الشارع واستطاع أن يعرض في اليابان حيث تأثر بالشخصيات الكرتونية التي استجمع منها حروفها الأولى ليكون اسما مستوحى من شخصياته وألعابه، درس براين الفنون وتخرج من كلية الفنون الجميلة بنيويورك عمل بعدها مختصا في الرسوم الكارتونية بديزني كما قدّم عدّة معارض فن جرافيتي الجدران منذ التسعينات حيث كان هوسه الفني الشارعي مؤثرا على مواقفه البصرية الجمالية ومن هذه الفضاءات الأليفة استجمع كاوس أفكاره ليكوّن مساره المعاصر ويبتكر طرق التعبير الخاصة به من فنون شارع الموسيقى النحت الأداء والجرافيتي بتوظيف الألوان والرموز التي عمّمها على شخصياته الغريبة والمستفزّة والتي تميّزت بعيونها مقفولة أشارها بعلامة X وأيديها التي تغطي وجوهها خجلا كما في شخصيات ميكي ماوس وسمبسون السنافر وسبونج بوب التي بالإضافة إلى أنه طوّرها استخرجها من سياقها الدعائي والكارتوني وتملّكها بدمجها في عالم الفنون الجميلة وكأنها تحاول استنطاق جماليات مختلفة بمفاهيمية تبحث عن ذاتها بين السذاجة والتأثير بين سطحية المجتمع وتأثيرها في الذاكرة والطفولة والحنين.

منذ البداية أدرك كاوس أهمية فنون الشارع في التأثير على المتلقي وهو ما مكّنه من خوض عالم الفنون عن طريق التصميم والدعاية ودمج المجالين واستعمال الواقع التجاري التأثيري لتسريب أفكاره واقحام شخصياته التي أصبحت علامة تعبّر عنه كما أن براءتها وصياغتها المفاهيمية الساذجة والطفولية أكسبت المتلقي ثقة في التعامل مع المنتوج أو مع الفكرة الفنية والمفهوم وهو ما روّج تأثيريا لفنون الشارع والبوب آرت وطوّره جماليا.

وبالحديث المقارن بين تجربة كاوس وتجربة جيراردو جوميز نتلخّص إلى التشابه



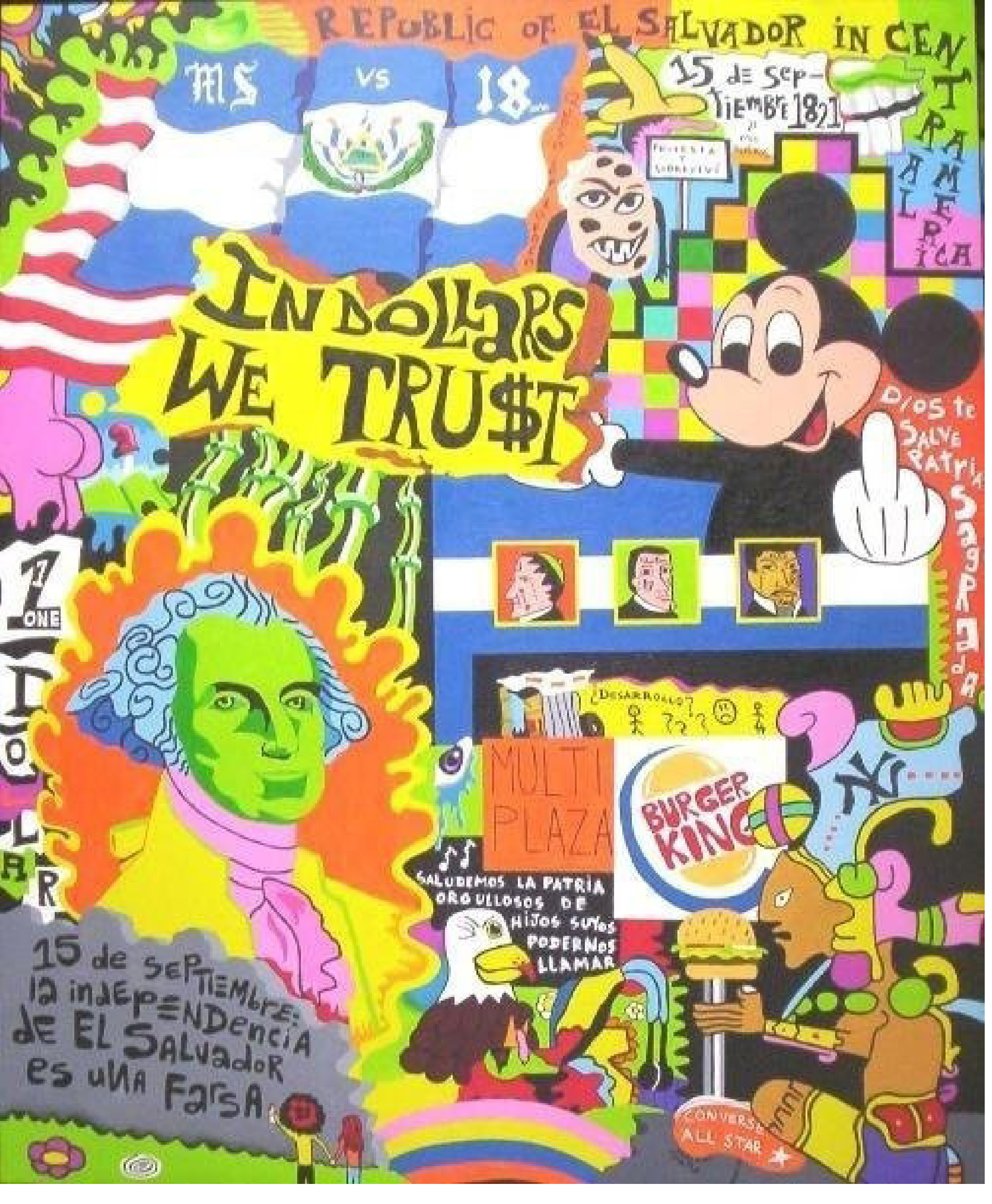


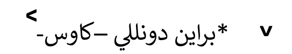
*جيراردو غوميز

٨ ٧







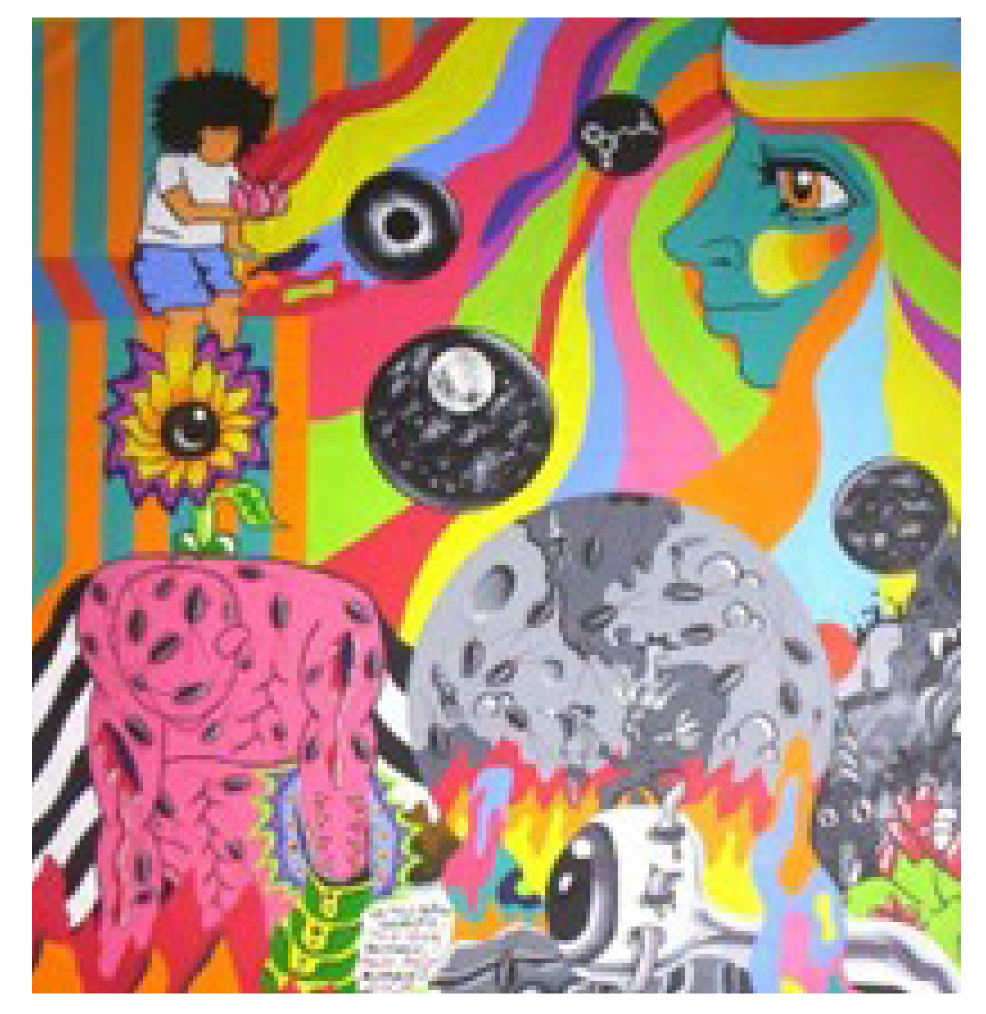


*براين دونللي –كاوس-





*براين دونللي –كاوس-



المتناقض في الحالة التجريبية، من خلال مساراتها الأسلوبية التي تتوافق شكليا وتوظيفيا تختلف تعبيراتها الإنسانية كل حسب الحالة التي عايشها والدور الذي يراه في ذاته الفنية بين فكرة الفن للفن والفن الإنساني، فغوميز وظّف ألعابه وشخصياته الكارتونية لنقد المجتمع الأمريكي الاستهلاكي والسياسة العالمية فكانت رسوماته الجدارية عبارة على مواقف رافضة للحرب والعنف للخلل الاقتصادي والتهوّر العسكري من خلال الأسلوب الساخر والألوان المنتقاة بفوضى، فبالتأمل في مساره التشكيلي نلاحظ صبيانية وطفولة تعكس رؤيته للفن التي يقول عنها "إنها تعبيره الطفولي ولعبته المفضلة التي تجعله ينضج وهو يداعب الألوان مع الكارتون وأبطاله التي لم تكبر إلا في نضج تعبيره ومواقفه في فوضى يرتبها بجماليات يصنع لها منافذ الفهم بسذاجة تقتحم فكرة الواقع المعقدة وتحولات الأحداث الصاخبة"، يرى أن الفن قد حرره من قيود المكان والزمان من جمود فكرة الانتماء ومن التمييز الديني والعرقي وعنصرية التواصل، ليعزف الواقع بألوانه ويرسم موسيقاه بأشكاله وتلك الطاقة التي تروض الفوضى المكتومة في وعيه الذي يتململ من حياة الاستهلاك وابتذال الانسان وتقييده.

يتمازج التجريب الفني في أعمال كاوس وغوميز في الشخصيات الكرتونية والتعلق بها للتعبير فكأنها تخرج من دورها الطفولي لتكون شاهدا على الواقع فبخيالها تتحرّك وبألوانها تندفع وتتحوّل شاهدا على الأجيال، ورغم أن كاوس يغلّف أعماله بالدعاية والتجارة وإشهار القطع إلا أنه لا يخفي موقفه الفني المتمرّد وهو يقارن التعبير الكلاسيكي أو الحداثي ويوظّف الأداء المباشر بألعابه التي تحاول المشاركة في العمل الفني والتعبير عن مللها أو تمرّدها وكأنه يختفي وراء تمرّدها المقبول الذي لا يثير التذمّر ويستلطف لأنه صبياني وهي الطريقة التي اعتمدها أيضا غوميز فكأنه يقول إن تلك الكائنات الكرتونية ليست جامدة بل فاعلة ومتحرّكة وجريئة وعميقة في سخرياتها ومتابعاتها ودهشتها من الواقع فكانها تنتفض من الخيال ليصدمها الواقع الذي لا تهرب منه بل تمارس شغبها بمرح في فضاءاته فكأن المتلقي يستوعب تلك الحالات بذاكرته التي كثيرا ما تخزّن مشاحنات توم وجيري وسذاجة ميكي ماوس لذلك تقابل الأعمال الفنية باستيعاب ذاتي وراحة داخلية مرحة.

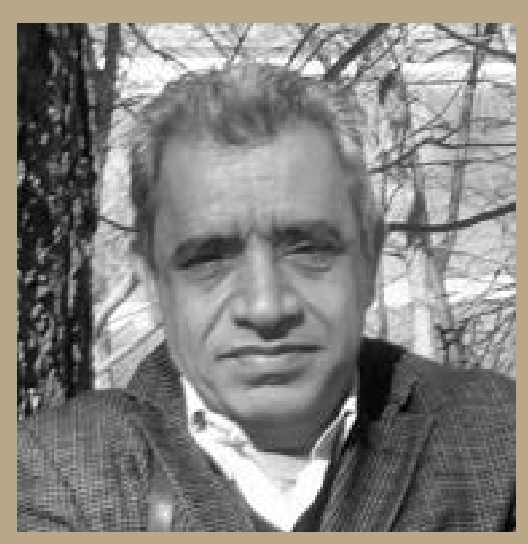
جيراريدو غوميز

الاعمال المرفقة:

أعمال جيراريدو غوميز متحف فرحات الفن من أجل الإنسانية
Farhat Art Museum Collections
Street Art أعمال كاوس موقع
http://www.streetartbio.com/kaws

فن البورتريت

حوار مع الرسام أنثوني رايدر



ترجمة: سهيل نجم
العراق

أنتوني رايدر

عبر المزاوجة ما بين الدقة الحرفية والأصالة المتلهفة للتعبير عن الحقيقة من خلال الرؤيا يستمر فنان "سانتافي" الأميركي أنتوني رايدر في رفع الحواجز في حقل الواقعية المعاصرة. درس في كلية رود آيلند للتصميم وكلية الفنون في نيويورك وأكاديمية الفنون في نيويورك ودرس في فرنسا في كلية ألبرت ديفوس على يد الرسام تيد سيث جاكوبس ليطور بذلك رؤية خاصة في عمله الذي اشترك فيه مع فنانين آخرين من خلال التدريس في مدرسة مرسم رايدر والمعاهد التي في البلاد. وحديثاً قدم رايدر في جمعية البورتريت رؤيته عن الرسم والبحث في بواعث الإلهام.

ماالذي يلهمك في دراسة الفنون الجميلة؟

كنت دائماً ذا ميول فنية. كنت أرسم في طفولتي وقمت بتجارب في تصاميم واقعية وتجريدية. وكانت تجربتي في الملاحظة المباشرة عميقة جدا. شعرت حينها بالسعادة وتولد لي إحساس هائل بالطمأنينة والهدوء. إنه الإحساس الذي قادني إلى طريقة الرسم التي أتبناها اليوم.

لقد فكرت بعمق بهذه التجربة وتوصلت إلى نتيجة أن تأمل الحياة، بمعناها الواسع في الطبيعة عموماً، من خلال رسم النموذج الإنساني، يخدم ليكون قناة أو ناقلاً لطاقة الحياة إلى داخل الفرد وفنه، وبالتالي إلى مجتمعه ومن ثم إلى العالم أجمع.

إن الرسم، بالأسلوب الذي تعلمته به موجود في الإحساس بمختلف أشكال التأمل. على سبيل المثال، في وضع الخطوط العامة، نتعلم أن نرى الشاخص (figure) في هيئة ديناميكية. ومن خلال ذلك ننظم وعينا لإعلان الديناميكية في الشاخص. وهذا بدوره يقود إلى علاقة مباشرة بالطاقة الديناميكية نفسها، التي نشعر بها ونجربها في الداخل، والتي تنصب في عملنا، ومن ثم يمتد عملها في قلوب وعقول من يشاهدون عملنا.

ما الذي قادك إلى الواقعية؟

كتب وليم بليك الفنان والشاعر والفيلسوف الإنكليزي "إذا كانت أبواب الإدراك صافية فإن كل شيء سيظهر للإنسان كما هو، غير محدود." هنالك طريقة في رؤية الأشياء تبدو فيها واقعية هذه الأشياء جميلة إلى ما لا نهاية. إن طبيعة التشكل الغني للإدراك البصري وجمال الواقع الذي يتبدى في الشاخص والبورتريت، فضلاً عن الأشكال الطبيعية وحتى الأشكال المصطنعة ، كل هذه مصادر لانهائية للإلهام.



من من الفنانين الذين تأثرت بهم وما هي الفترات والحركات الفنية التي لها أكبر الأثر في تطورك الفني؟

أحب لون مونيه وبيسارو ورسم ليوناردو ومايكل أنجلو وإدراك فيرمير وتركيب جاردن وإنسانية رامبرانت وتكثيف وسايكوليجية وانفعالية فان كوخ. أما الشخص الذي له تأثيره المتفرد علي بكوني فنان هو أستاذي تيد سيث جاكوبس.

لد درست ودرّست في كليات وأكاديميات عديدة في الولايات المتحدة وأوربا. كيف تختار المؤسسات التي تحضر فيها؟

من الصعب علي تذكر كيف توصلت إلى خلاصة بأن ما كنت في حاجة فعلية إليه هو رسم الموديل الإنساني. لكن هذه النتيجة توصلت إليها عندما كنت في عمر الرابعة والعشرين. تركت عملي ورحت أرسم على قدر ما أستطيع في سانتا في، حيث كنت أعيش في ذلك الوقت، لكنني لم أستطع أن أجد مرامي في التمرين هناك. بعد عام ذهبت إلى نيويورك لأدرس لدى جماعة طلاب الفن. لم تكن هناك أية متطلبات أو استمارات للقبول. ليس أكثر من أن تدخل مباشرة تدفع أجور الدراسة الشهرية وتبدأ الرسم في اليوم نفسه. وهذا ما فعلته في 17كانون الثاني 1983. حضرت درس غاري فيغن الصباحي وغوستاف ريبرغر في ما بعد الظهر ودرس تيد سيث جاكوبس في المساء. كان تيد قد غير وجهة نظري جذرياً. كنت أدرس عنده أينما يذهب، حتى في مدرسته في فرنسا، كلية ألبرت ديفوس.

في عام 1989، عدنا أنا وزوجتي سيليست إلى سانتا في حيث عشنا. في عام 1992، شرعت أعمل في التدريس في أكاديمية الفن الواقعي (التي تسمى الآن أكاديمية الفنون الجميلة في سياتل). درّست في ورش عمل لمدة خمسة عشر عاما، وخلال ذلك ازدادت محاضراتي ودروسي في عدد من الكليات، في أماكن مختلفة من البلاد وفي فرنسا أيضاً حيث حاضرت في مرسم إسكاليه.

من خلال عملي هذا كله في كل الأماكن صنعت اسمي وتعرف علي الناس وجاؤوا ليحضروا دروسي. وبالنتيجة وبمساعدة من مجموعة من طلبتي، استطعت أن أفتتح مدرستي الخاصة، هي مرسم رايدر الذي أعمل فيه الآن.

ما النصيحة التي تقدمها لإلهام الفنانين الذين يبحثون عن التمرين في أي أكاديمية أو معهد أو مرسم لفنان ما؟

أن يتعلموا كيفية الرسم.

ما الذي يحفزك كي تعمل من الحياة حصراً؟

كان ذلك في ربيع 1983 وكنت حينها أدرس لدى الجماعة في نيويورك لبضعة أشهر. كنت أرسم في الموديل لتسع ساعات يوميا، ولكن في خلفية تفكيري كان السؤال الملح هو كيف أكسب عيشي. كيف أفعل ذلك؟ كنت أعرف أن الكثير من الفنانين يعملون على الفوتو، لكنني لم أرغب في ذلك. كنت أعشق العمل من الحياة مباشرة. خلق لي ذلك صراعاً حاداً، لكنني شعرت بالمتعة فيه. هنالك شيء حقيقي وصادق بشأن التجربة، وكنت أعرف أني سأخسر ذلك العمل على صورة الفوتو. فضلاً عن ذلك، لو أنني بدأت العمل على الفوتو، كنت أعرف أنني سأفقد الدافع الأخلاقي





باستمرارية العمل من الحياة.

في يوم ربيعي ملبد بالغيوم، كنت أتسكع خارج باب الجماعة الفنية، وقفت في أعلى السلالم ونظرت إلى شارع 57. كان الهواء منعشاً وبارداً. كان الناس عجالى وكان المرور صاخباً. كان العالم كله ممتلئاً بالحيوية والحركة. وفجأة، كأن قلبي كان يحدثني. لقد اتخذ قراره بأن لا يرسم من الفوتو. تولدت لدي الفكرة بوضوح جلي. كنت أعلم أنني سأصمد على قراري وأن كل شيء سيكون جيداً. وشعرت بالسلام والسعادة. كان ذلك يعني أن هنالك أشياء كثيرة لن أتمكن من رسمها. كنت أقوم بتضحية، ولكن سيبدو ذلك حسن لأنه من أجل شيء أعشقه. كنت متأكداً أنني سأجد طريقة ما لكسب العيش. الآن في كل مرة أرسم فيها، أشعر بالامتنان لقراري ذاك.

هل حافظت على هذا المستوى؟

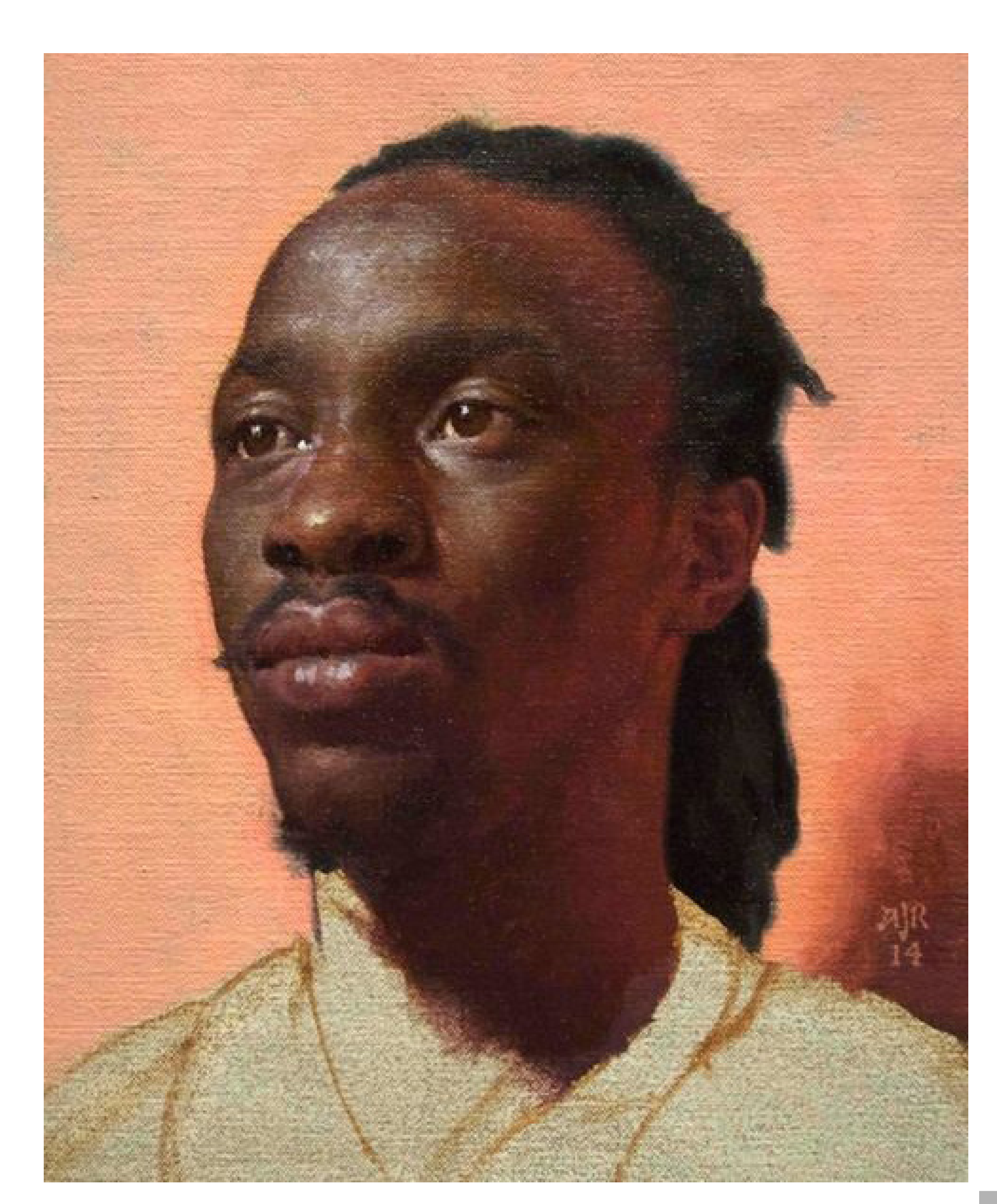
كلا. في عام 1985 درست وعشت في كاتو دي لانابول في جنوب فرنسا. طلب مني بستاني عجوز أن أرسم بورتريت لحفيده من صورة فوتوغرافية بالأسود والأبيض. وفعلاً رسمت صورته وقدمتها له هدية. منذ ذلك الحين ضمنت ربما نصف دزينة من أعمالي بالفوتوغراف كعناصر في لوحات الحياة الجامدة.

ما الذي يجعل الأعمال المستمدة من الحياة أعلى مستوى من الأعمال المستمدة من الفوتو؟



حيوية الحياة. لا حياة في الفوتو. بكوننا بشر، نجرب واحدنا الآخر والعالم من حولنا في الوقت نفسه على وفق مستويات فيزياوية ونفسية وروحية. لدينا "ارتباط واسع بالحياة. وهذا يعني أننا في الوقت نفسه نستلم وننتشر على مدى واسع من الترددات. إن التجربة البصرية هي أعمق بعد من أبعاد تجربتنا عموما. وهي ترسل وتستلم طيفاً واسعاً من تجربتنا بشكلها المطلق. عندما نستمد عملنا من الحياة فنحن نرسم بكياننا كله. إنها استجابة للحياة التي من حولنا. من خلال العمل المستمد من الحياة نتوحد أكثر فأكثر ونتناغم ونتنور بالحياة نفسها.

إن الحياة، والطبيعة عموماً، بضمن ذلك العالم كله والكون، شيء مهول،وهي جميلة من خلال مدى لا نهائي للأبعاد. الفوتو شيء لطيف، وقد يكون جميلاً في بعض الأحيان، ولكنه بعد كل ذلك ليس أكثر من صور مسطحة على قطعة من الورق.



أحب وأعجب بصورالفوتو الجميلة. ولكنني لا أود أن أستمد الرسم منها.

ولو تحدثنا استعارياً، وفق المستوى الديكارتي، الحياة لها أربعة أبعاد. فبالإضافة إلى الأبعاد المكانية الثلاثة هنالك بعد الزمن. إن الحياة تجري في الزمن وهي دائمة التغير. إنها تحتاج إلى المهارة والنظام والتمرين للوصول إلى مستوى جيد في رسم حركة الحياة والتجربة البصرية على سطح ذي بعدين. إن صور الفوتو ذات بعدين وتمثل لحظة مفردة متجمدة في الزمن. إنها تحتاج إلى المهارة والنظام والممارسة للحصول على رسم جيد أيضاً ولكن العمل المستمد من الحياة يختلف كلياً وأنا أفضله.

أعرف رسامين كثر يعملون على الفوتو. أنا اخترت الرسم من الحياة الفعلية من أجل متعتي الداخلية وتطوري الذاتي وأنا سعيد بقراري هذا على الرغم مما يترتب عليه من تضحية معينة. فيما يخص الموضوع، حددت نفسي بأشياء وأناس يجلسون بثبات لوقت طويل في مرسمي. إن عملي هو نوع من التأمل. هذا هو الغرض منه. الكثير من الفنانين لهم رؤاهم المختلفة.

ما هي إجراءاتك في خلق رسم رمزي؟

أبدأ الرسم بفكرة خلق شيء جميل واشعر برغبة قوية في إعطاء هذه الفكرة تعبيراً مجسدا. الإدراك التكويني يأخذ شكله تدريجيا. أقوم بواحد أو أكثر من المختصرات الملونة (دراسة بوستر) لأرى إن كان التركيب التنغمي قوياً. إن كان كذلك، أمد الكانفاس إلى شكل التكوين. ومن هناك، لدي طريقتين.

في التكنيك الأول، أعمل تدرجاً لونياً على الكانفاس وأرسم التكوين بفرشاة. بعد تدريج الكانفاس ورسم التكوين بفرشاة أقوم بالرسم مباشرة، جزءاً فجزءاً منتهياً منه وأنا مستمر. في التكنيك الثاني، بعد تحبير الرسم الفحمي، أزيل الفحم بقماش الشاموا وأقوم بغسل لوني تحت الرسم. ثم أرسم مباشرة جزءاً فجزاً منهياً وأنا مستمر. وأبين بوضوح هذين الأسلوبين في موقع مرسم رايدر.

ما هي أهمية المصدر الضوئي بالنسبة لك في عملية الإبداع؟

الضوء هو مادة الرؤيا. الحجم والحرارة وموقع مصدر الضوء يحدد نوعية الضوء الذي ينير الموضوع.

أحد الأشياء المهمة جداً، إن لم يكن الأهم، بالنسبة للرسامين الواقعيين هو فهم اتجاه الضوء. والسبب في ذلك أنه يحدد توزيـع القيم (للضوء والظلام) من خلال علاقتها بالأشياء (الأشكال) التي نرسمها. مثال ذلك، لا نستطيع أن نرسم جسماً كروياً ونجعله يبدو مثل جسم كروي حقيقي لو أننا طبقنا القيم من دون اعتبار للطريقة التي يبينها لنا الضوء. علينا أن نطبقها تبعاً إلى منطق الضوء. لابد لنا أن نفهم القوانين التي يعمل بها الضوء. والجوهري في هذا الفهم هو مبدأ التوجيه.

إن الضوء دائماً ما يأتي من مصدر. فهو لا ينتشر كالهواء. إنه يشبه الريح، له جهة يأتي منها، يأتي من مصدر ويتجه من ذلك المصدر. هذا يعني أن الضوء ينير جانباً واحداً من الشيء، الجانب الذي يواجه الضوء ويبقى الجانب الآخر في الظل. فضلاً عن ذلك، هنالك الجزء المضاء من الشكل، الأجزاء المختلفة من السطح الذي يواجه

مصدر الضوء مباشرة على نحو قليل أو كثير، ينتج عن تنوع في القيمة. فالشكل يضاء من الأعلى ويعتم في الأسفل تبعاً إلى درجة مواجهته للضوء. والشيء نفسه يحدث في الظل. لذلك في حالة الضوء وفي حالة الظل هنالك تغير مستمر في تنغيم اللون، ويتم توزيع التدرج اعتماداً على توجيه الضوء.

هل يمكن أن تناقش لنا مسألة البوستر ولماذا تضمن دراسة البوستر في منهجك؟

ليس ثمة ما هو عشوائي في الحقل البصري. إنه منظم بطريقة فطرية. إن تأثير الضوء متساو تماما. في كل نقطة في الفضاء هنالك المقدار نفسه بالضبط ولون الضوء. هذا تبعاً إلى حالة المطلق، سلوك منضبط رياضياً للضوء. لو لم تكن هذه هي الحالة، لو تصرف الضوء بعشوائية تستحيل الرؤيا.

إن العلاقات المتساوية للقيم والألوان في الحقل البصري تزداد ارتفاعاً إلى حالة الوحدة التناغمية، تناسق منفرد للضوء الذي ندعوه "البوستر". إن البوستر جميل لأنه الوحدة التناسقية للتنوير.

إن دراسة البوستر صغيرة، رسم شبه تجريدي، رسم بأقل التفاصيل عن الرسم النهائي. إن بؤرة التمرين هي التأثير العام للانسجام التناغمي.

إننا نبني دراسة البوستر في ضربات فرشاة متتابعة تبدأ بالأشد قتامة وتستمر تدريجياً حتى الأشد ضوءاً. أي ضربة فرشاة هي تنغيم، إحراز للقيمة في التدرج اللوني والكثافة. التداخل النغمي لضربات الفرشاة المتنوعة تشير إلى التجربة الحسية للضوء.

إن القيمة هي ضوئية أو عتمة التنغيم، والتدرج اللوني هو لون العائلة (الأزرق، الأزرق المخضر، الأخضر، إلخ)، والكثافة هي درجته في الإشباع أو الحياد.

الضوء هو الطاقة التي نراها بعيوننا، وثم نشعر بها ونجربها في قلوبنا وعقولنا. إن الدراسة البوسترية لمشهد معين حري به أن يعبر عن شعور بتنوير ذلك المشهد.

أكثر الناس من غير الرسامين لديهم فهم غامض وغير دقيق للون. بالنسبة للرسامين يعد فهم اللون أمراً أساسياً. اللون هو "مالنا في التجارة". كل شيء نعمله، نعمله في اللون.

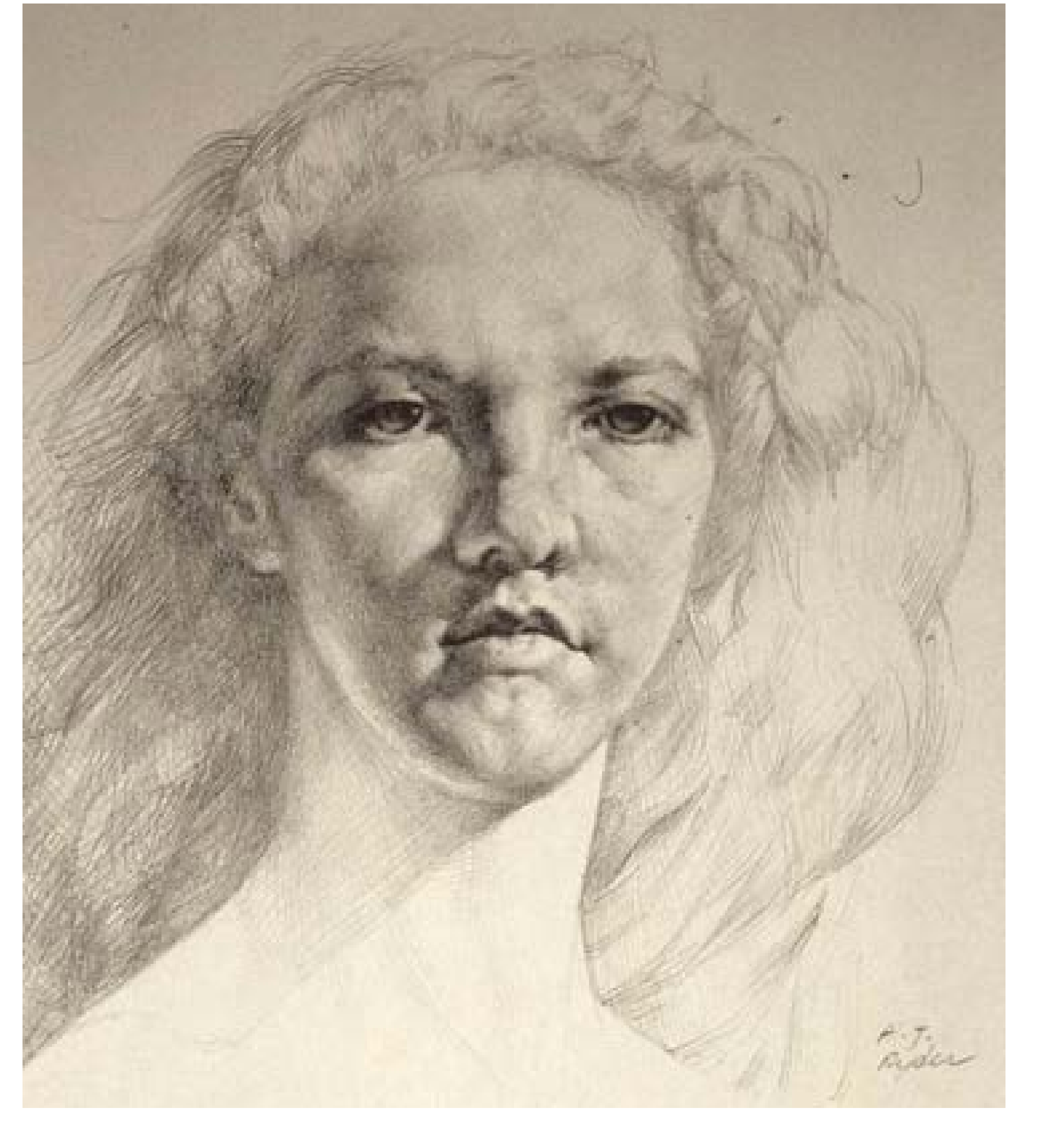
الدراسة البوسترية هي تمرين مثالي لتطوير فهم عملي للون. ربما يكون من المفيد قراءة كتب عن اللون. ولكن الكتب لا تمنحنا معرفة تجريبية. من أجل ذلك نحن بحاجة إلى التحرك سريعاً. ولكن التحرك السريع يمكن أن يكون محفوفاً بالمخاطر. إنه يشبه تعلم السباحة. ومن الأفضل التحرك سريعا أولاً في المكان الضحل من البحيرة. لحسن الحظ بالنسبة لنا، حين نأتي إلى تعلم اللون هنالك طريقة أمينة وغير محفوفة بالمخاطر للبدء بها وهي: دراسة البوستر.

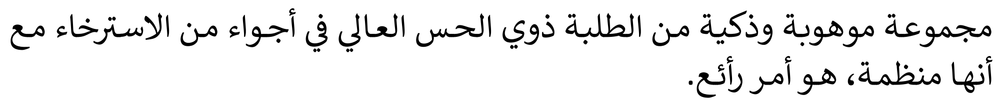
في عام 2003 فتحت مرسم مدرسة رايدرفي سانتا في في نيومكسيكو. هل يمكن أن تناقش بإيجاز بعض أركان محيط المرسم؟

من الأفضل الأشياء التي حدثت لي هي افتتاح مدرسة لمرسمي الخاص. والمنهاج فيها يتضمن 30 ساعة من الرسم الحي كل أسبوع. وطبيعة العمل تنتج إطاراً إيجابياً جداً للذهن. إن أجواء التعليم مكثفة جداً، والهامش الودي مرتفع جدا. هنالك إحساس بالهدف، والشعور بالبحث عن المعنى العميق في الرسم، بالاشتراك مع



أنتوني رايدر





مجموعة موهوبة وذكية من الطلبة ذوي الحس العالي في أجواء من الاسترخاء مع أنها منظمة، هو أمر رائع.

هل يمكن أن تحدثنا قليلاً عن تجربتك في خلق الدليل الكامل للفنان في رسم الشخصية؟

استغرق ذلك عام 1998 من التعليم إلى العمل في الكتاب. بدأت في كانون الثاني. أنا أرسم الشخوص ثلاثين ساعة في الأسبوع، لثمانية أشهر، وبعد ذلك أمضي بقية السنة في استرجاع أفكاري وكتابة نصوصي وملاحظاتي. أرسلت المسودة الأولى إلى الناشر في نهاية السنة. وأعادوه إلي وطلبوا مني إعادة تنظيمه، لأضيف ثلاثة فصول أخرى واعمل رسوماً أكثر. واستغرق ذلك مني أربعة أشهر. وصدر الكتاب في نهاية عام 1999. كنت أريد أن أوصل الرسالة من خلال الطلبة بكون فن الرسم حيوي وجميل ويمكن لكل الناس الوصول إليه. إنه ليس لغزاً لا يتمكن منه إلا العباقرة وليس هو بالفن الضائع. أملت أن اشجع الفنانين المحتملين من خلال أنموذجي. كذلك وددت نشر مفاهيم الضوء والشكل التي تعلمتها حين كنت طالباً، والتي كانت متحولة.

أية تحديات واجهتها في بناء مسيرتك بكونك فناناً واقعياً كلاسيكياً معاصراً؟

إنه دائماً تحدي أن أرسم بأفضل ما يمكنني. إن إبداع الرسم الجميل يتطلب جهداً ذهنياً مركزاً وراسخا.



فلسفة الرث والمهمل

فلسفة الرث والمهمل

في التشكيل المعاصر



أ. د قيس عيسى عبدالله
العراق

عندما اعتصر الألم الفنان (فانكوخ) رسم (زوج أحذية قديمة) ليُعلن عن طاقة الاستهلاك الزمني للفعل اليومي من قبل الانسان على الاشياء.. ويناظرها تأويل آخر هو أنسنةُ الاشياء وفعل التمزق هو ما يجري لبني البشر عبر صراعاتٍ لا جدوى منها، هذه القراءة لعمل (فانكوخ) ما هي الا اعادة قراءة عمل فني قبل أكثر من مئة عام من الآن.. يُشار فيها إلى المفهوم الذاتي للفنان ازاء الاشياء. اما الآن تحول فعل الفنان الذاتي إلى فعل يتجاوز فيه وسائله التقنية والحسية ومُختلف المفاهيم الفنية، ليحل محلها الفعل الموازي للحدث وينتج عنه وسائل ومواد خارج التوقع تُربك وعينا بها لتُنتِج جملاً تهكمية بل تنتجُ لغةً أقل ما تكون صادمة لا تقل شراسة عن الحدث المُهين الذي يتعرض له الانسان في هذا العصر.
فنجد عناصر استجدت في هذه الاعمال (السرد بصرية) مثل الانفلات من النظام والزحام والتردد والنكوص جميعها تصب في معنى الخيبة، كبديل احتجاج على الأنظمة والمُثل وعدم الاستقرار واختلاف الوجوه وتمردها على اجسادها الضئيلة واختلاطها مع بعضها دلالة التشويه الذاتي والقسري المدفوع بقوى خفية.
هذه الثيمات لو أُدمِجت في نظام واحد قسراً ستمثل خليطاً من أنساق عدة مُجتمعة، لكن التواري خلف علامات غائبة أعطى النص هيبته وأستعصى على المنطق التنظيري وتعطلت أمامه أغلب آليات النقد المنضوية ضمن نظريات كثيرة.
إن هواجس الفنان (السرد بصرية) ما هي الا احتجاج ضد التدمير والاضمحلال القسري لبني الانسان وفي نفس الوقت هي (تقريرية - سرد بصرية) وثائقية لمشهد معيش يُمثل خراب الانسان والبيئة والمعرفة في مُجتمعات اعلنت قرب نهاياتها في صفحة التأريخ.
وذلك انصب اهتمام الفنان المُعاصر في نمذجة الشكل الفني المُراد التعبير عنه عبر تداولية المادة ونوعها أو عبر ابتكار انظمة جديدة ووظائف جديدة لتلك المواد. كما ان النشاط الفني المُعاصر تخلص من الاداء ومن التقنية واتقان الحرفة.. ساهم هذا في تفعيل الجانب الذهني في عملية الإنتاج بمعنى (الفن تفكيراً)، الأشياء المُهملة لدى الفنان المعاصر هي التي تُريد من يسعفها ويجذبُ نحوها نصوصاً خارج تواجدها الزمكاني على سبيل المثال (عصارة زيت أو غطاء ببسي) مُهمل دعس بالأقدام وبعجلات السيارات حتى فقدت هذه الاشياء ملامح اجسادها، وكونها رثة أهملت بقصدية، حاول الفنان جذبها إلى نصه البصري مُحملا إياها عبأ آخر هو نمذجتها إلى أجساد آدمية كي تعيش أدواراً لحياة جديدة بهيئة عمل فني. لذا تسعى هذه الدراسة للإجابة على التساؤل الآتي:- (هل توظيف الرث والمهمل يتصفُ ببُعداً فلسفياً وجمالياً، أي هل يحملُ لغزاً عن الانسان وعن الوجود و عن نهاية الأشياء؟ وكذلك ممكن أي يكون ذي بُعداً تقنياً مُغايراً عن انساق فنون تشكيل أزمنة الحداثة؟)
نهدفُ في هذه الدراسة إيجاد قراءة موازية لنتاجات فنية مُعاصرة تتصف بكونها نتاجات خارج التوقع أي خارج البنية الشكلية الأكاديمية لإنتاج الفنون التشكيلية. وهي محاولة لرفع مستوى الوعي حول هذه المسألة.
الرث والمهمل بوصفهما شيء منتفي الحاجة أليه كـ (النفايات) لذا نحتاج لتشريح

مفهومها لإطار علمي فلسفي من ثم إكسائهما بمنهج أدائي فني. وأيضاً لبناء تصور معرفي لمفهوم النفايات من خلال إيجاد العلاقة بين ما هو موجود بمعنى ما نملك من تصور معرفي للموجودات بكل أصنافها، ونترقب لما سينتج من تحول يطرأ على تلك الموجودات بعد نهاية حياتها المادية، بمعنى تقصي حياتها المُستقبلية بعد فنائها وموتها وتلفها إذا صح التعبير.
لكل وجود نظام، ما ان ينتهي هذا النظام حتى تعم الفوضى والاضمحلال لذلك النظام وتحدث تغيرات جديدة تؤسس لأنظمة جديدة. على سبيل المثال احتراق ورقة وتحولها إلى رماد ما هو الا تفككاً لخواصها الأساس المكونة لنظامٍ شَكَّل وجوداً لتلك الورقة. بعد ان تحولت إلى نفايات ومن ثم أحرقت فانفصلت عن حياتها السابقة لتتمثل في أنظمة جديدة بعد فوضى (الرث والمهمل) وتحت اصطلاح التحول إلى نفايات نتج عن ذلك التحول مواد أخرى، أما ان تكون هي المكونات الأساسية لتلك الموجودات لتؤكد انفصالها وعودتها إلى ما كانت عليه في الأصل، كما في مثال الورقة تحولت إلى غاز ناتج عن الاحتراق هو غاز ثنائي أوكسيد الكاربون ورماد ومن ثم تتفاعل مع التربة لتنتج مادة جديدة. وكذلك الجسد البشري وكل الموجودات على اختلاف بنية تشكُلها المادي، أو تتحول هي ذاتها إلى حياة جديدة مُستدامة لكن بوظائف مختلفة عن ما كانت عليه مُسبقاً. فهنا سوف تُقرأ بنسقٍ دلالي يستكشف نمط حياتها الجديدة أو نمط تشكلها في حقل آخر مختلف عن حقلها السابق إن كان استعمالياً وظيفياً أو فلسفياً أو جمالياً.
اذن مفهوم الرث والمُهمل كمفهومٍ فلسفي بِدِلالاتٍ معرفية وفق اشتراطات تشكله في حقل ما سيشكل قيمة مهمة مُضافة للحقل الذي أُنتج فيه وبُث فيه حياة أخرى وسيفتح أفق آخر للتأويل. خاصة في حقل كحقل الفن الذي ينزاح على الكثير من الحقول الأخرى ليؤسس فيها نتاجاته التي غالباً ما تكون ذات بُعداً انسانياً يحمل خطاباً ثقافياً. لذا ممكن ان يتشكل مفهوم الرث والمُهمل فلسفياً في ضوء انفصاله عن قيمته المادية المُتشكلة مُسبقاً ومع ما سيؤول عليه لاحقاً. لذا ممكن مُقاربة الرث والمهمل بالنفايات بالمعنى المجازي للبقايا المنفصلة كمخلفات نتجت عن الأشياء التي كانت تُعد ثمينة لدينا. وان كُنا نُشير اليها تهكما أو ايجاباً فكلا الحالتين تؤكدان نشوء فعلاً ثقافياً قد ينبثق عنها. فهذا يقربُنا من فكرة التحلل والتمثل في أشياء جديدة.

فالرث والمهمل هما نتيجة كل ما يتبقى بعد انتزاع ما هو جيد ومثمر وقيّم ومفيد من الموجودات. هذا كل ما يتعلق في مرحلتها الأولى وهي الموت أو نهاية استعمالها أو نهاية وظائفها، لكن ماذا فيما بعد ذلك؟ هو بداية معرفتنا بما هو مرغوبٌ فيه وما هو ليس مرغوباً به. وهنا تتشكل معرفتنا بالبدايات بعد ان اكتملت النهايات لحياة الموجودات المُسبقة. فالنفايات هي معرفة جديدة تمحو معرفتنا بعالم الأشياء، حيث يتحول شيء إلى شيء آخر حيث يتحول المعروف و المقبول إلى فوضى من أجزاء غير مُتوقعة.

الرث والمهمل لغة تهكمية :-

التهكم (Irony) هي كلمةٌ يونانيّة الأصل(eirōneia) تعني الحيلةَ أو إخفاء شيءٍ أو ذكره بقصد الخداع أو إيصال معنىً مضادٍّ ومعاكس.

التهكم هو الفعل أو القول الذي يُحرف سياق التواصل المتعارف عليه، بهدف النيل سلباً من مقولة أو فكرة أو مُعتقد أو كائن أو إحداث دلالة تُشير إلى شيء مضمر. فهو فن يُحرف الجد إلى هزل والعكس صحيح. ويصفه بعض الفلاسفة بأنه يورث جرحاً وينوي شراً. وكذلك يدل التهكم على إيصال معنى مُضاد و ويتعارض مع السياق المُتداول.

و (التهكم) يستخدم كمنهج ثقافي في النتاجات الفنية. كحالة رفض أو تنبيه لتفاقم حالة او يشير الى معنى مضمر. إذن التهكم بالمعنى الجمالي الفني هو خطاباً ثقافياً اجتماعياً يُخرجُ الفن من دائرة التخصص الى دائرة أوسع وهي لغة التواصل الاجتماعية والشعور بالمسؤولية اتجاه ما يحدث لبني البشر وما يفعل الانسان بنفسه ومحيطه الصحي والأخلاقي والسياسي والبيئي.

لذا عمد بعض الفنانون الى توظيف النفايات بوصفها وسائط ممكن ان نُعيد استدامتها وبث فيها خطاباتٍ معرفية مغايرة عن ما كانت عليه كأدواتٍ استهلاكية تُلبي حاجات يومية او انها قد تكون وظيفية فقط كـ (علب الكارتون) التي تستعمل كمُغلفات للهدايا وللحفاظ على المواد او للتخزين، وبعد اتلافها يوظفها الفنان على انها خطابات ثقافية تهكمية او يعيد تدويرها في هيئة مُنتج جديد أو تُصنف بأنها خطاباتٍ جمالية.

تصدير النفايات إلى الدول النامية:-

واصلت المملكة المتحدة ودول صناعية أخرى إرسال النفايات البلاستيكية إلى



تصدير النفايات الى الدول النامي



تصدير النفايات الى الدول النامي

البلدان النامية، على الرغم من مخاوف واسعة النطاق بشأن زيادة التلوث البلاستيكي.
وفي الوقت نفسه، تظهر بيانات التجارة الرسمية أن صادرات النفايات البلاستيكية إلى عدد من البلدان - بما في ذلك ماليزيا ورومانيا وفيتنام - ارتفعت في النصف الأول من عام 2018.

وتأتي هذه الأخبار قبل أشهر من دخول القواعد الدولية الجديدة لتقييد تصدير النفايات البلاستيكية منخفضة الجودة إلى الدول غير الأعضاء في منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD) حيز التنفيذ في يناير. منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية هي هيئة حكومية دولية تتألف من البلدان ذات الدخل المرتفع، وتهدف إلى تعزيز التجارة العالمية.

لكن تحليل بيانات التجارة الحكومية الرسمية بواسطة Unearthed يظهر أن المملكة المتحدة أرسلت 64,786 طنًا من النفايات البلاستيكية إلى دول غير أعضاء في منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية في الأشهر السبعة الأولى من عام 2020، أي ما يعادل أكثر من 300 طن يوميًا.

وفقا لأحدث تقديرات البنك الدولي، يولد العالم 2.01 مليار طن من النفايات الصلبة سنويا، 12% منها من البلاستيك. ويجد ثلث هذا البلاستيك طريقه إلى النظم البيئية الهشة مثل محيطات العالم.

يتجمع الحطام البلاستيكي الآن في مدافن النفايات العائمة الضخمة في المحيطات ويعرض الحياة البرية للخطر. تبتلع السلاحف والاسماك الأكياس البلاستيكية والبالونات، وتغطي شظايا صغيرة قاع البحر، بينما تنتهي المضافات الكيميائية المستخدمة في البلاستيك في بيض الطيور. لقد قرأنا جميعًا عن هذا النوع من القصص، تمامًا كما سمعنا عن المبادرات الصغيرة التي يجب أن نعتمدها للحد من النفايات البلاستيكية. ومع ذلك، يبدو أن نمو المد البلاستيكي لا يمكن إيقافه.

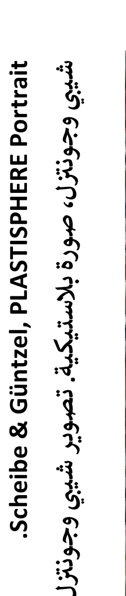
وهذه مؤشرات خطرة على البيئات الهشة كالبحار والأنهار والبيئات الزراعية وخصوصاً البلدان النامية التي تعاني من ضعف الصناعات وإعادة التدوير. والبلدان العربية ومنها العراق بطبيعة الحال مهدد بهذه الظاهرة كونه (العراق) مُستورد لكثير من البضائع سواء من دول الجوار أو من الصين، فان النهاية الطبيعية للمواد البلاستيكية ستكون بألاف الاطنان سنوياً ستدخل البلد وستؤدي إلى تلوث كبير سيؤثر على الجميع.

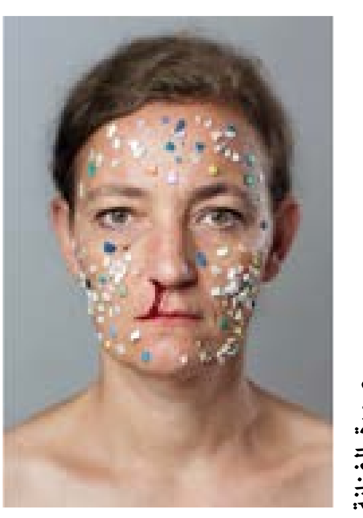
فطبيعة الفن ان ينزاح على حقول أخرى ويشير الى تلك الحقول إما تهكماً واما يثريها بحثاً.

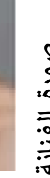
الفن الآن هو ممارسة الوعي البشري على هيئة مَسح انساني الغاية منه اثارة الوعي المسؤول لدى الجميع بما يحيطهم وبما يفعلون. الفن غير مسؤول عن العلاج بقدر ما هو مسؤول عن الإشارة والتنبيه لِمُتَخَيَّلٍ قد يحدثُ في المُستقبل.

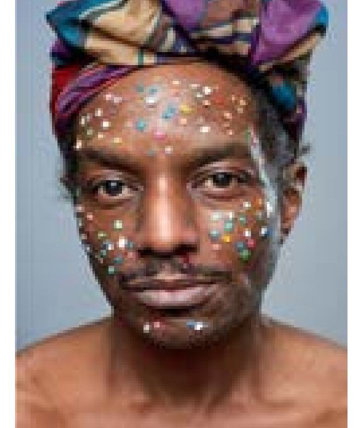
من شروط الفن ان تتوفر فيه الخصائص التالية (المُمارسة – التفكير – الوسيط – المسح – المُتَخَيَّل)، وهذه الخصائص مرافقة للفن منذ رسوم الكهف الى الآن. على الرغم من اختلاف الأنماط والاجناس التي أُنتج فيها العمل الفني.

من خلال الفن تقدم الفنانة (سوانتجي جونتزل - Swaantje Güntzel) ، الجمال والفكاهة والتهكُم، لتكشف عن الترابط بين خياراتنا الاستهلاكية اليومية، وردود الفعل الفاترة على الضرورات البيئية والنظم البيئية الهشة.


Scheibe & Güntzel, PLASTISPHERE Portrait.
شيبي وجونتزل، صورة بلاستيكية. تصوير شيبي وجونتزل




صورة الفنانة




صورة موسيقي مشهور

استراتيجياتها في اعمالها متنوعة. وهي تعرض الخزف والصور والمطرزات والمنحوتات داخل صالات العرض. لكنها تخرج أيضًا إلى الشوارع وتثير حفيظة المارة بعروضها العامة. تتضمن بعض تدخلاتها "الانتقال" الواضح إلى المناطق السياحية ومضايق القمامة التي يلقيها مواطنون شاردوا الذهن. ويرى آخرون أنها تضع تحت مقاعد الحديقة العامة أجهزة صوتية تشغل سلسلة من الأصوات التي يصدرها البشر تحت الماء، وهو نوع من الضوضاء التي لا نتحدث عنها أبدًا ولكنها مع ذلك تزعج بشدة الحياة البشرية والحياة البرية.

العديد من أعمالها تنطوي على التعاون. في كثير من الأحيان مع الفنان) جان فيليب شيبي- Jan Philip Scheibe (وأيضًا مع ناشطين وباحثين وحتى مع موظفين في مصنع إعادة التدوير. لقد قدمت بعض أفكارها ومواهبها إلى منظمات بيئية مثل) Ocean Now (من أجل إنشاء حملات تظهر وجهها، ووجوه شخصيات عامة ألمانية مشهورة مغطاة بالبلاستيك الدقيق الذي تم جمعه على الشواطئ في جميع أنحاء العالم. كما أنها تتعاون بانتظام مع العلماء من أجل ترسيخ أعمالها الفنية على توثيق حقائق مهمة أو الحصول على مُساعدة في جمع الألعاب البلاستيكية العالقة داخل الجهاز الهضمي للطيور البحرية.

الذي أنجزته ضمن مشروع ARTECITYA – تصور مدينة الغد (2018) يوضح بطريقة صادمة للغاية، مدى إهمالنا في حياتنا اليومية لكل شيء يتعلق بالقمامة البلاستيكية، حتى عندما نكون على مقربة من البحر أو الحديقة. وعلى الرغم من أننا جميعاً نُدرك المشكلة، الا اننا لا نُعير لها أهمية.

تقول (عندما بدأنا العرض، بعد حوالي 10 أمتار عندما بدأتُ للتو في رمي القمامة، توقف رجل على دراجة وبصق في وجهي. وكان بصاقه في جميع أنحاء ثوبي. ولم يسأل حتى عما يحدث. علاوة على ذلك، كان لدينا أشخاص يصرخون علينا. ولم تكن المرأة العجوز تصفعني فحسب، بل كانت تضربني بشدة.

تتساءل الفنانة لماذا ينفعلُ الناس إلى هذا الحد. إنهم لا يغضبون عندما يرون الناس يلقون القمامة أو عندما يرون القمامة في الشارع. إنهم يشعرون بالتوتر الشديد فقط عندما يرون شخصاً يفعل ذلك بطريقة مُكثفة وواضحة، أجد أن تصرفهم هذا منافق بعض الشيء.

في حالة (سالونيك)، التقطنا النفايات من موقع أثري قريب، يمكنك الحصول على تذكرة والدخول وزيارة الموقع. ومع ذلك لا يزال الأشخاص الذين يمرون بجانبه يلقون أغلفة نفاياتهم داخل الموقع الأثري. كنت أقوم بجمع النفايات الفعلية من داخل الموقع الاثري، وبعد ذلك، أخذنا تلك القمامة ونقلناها على بعد ثلاث بنايات عن الموقع. وكنا نرمي القمامة بينما نركب دراجة للسياح.

أعتقد أن ردة الفعل الغاضبة لها علاقة كبيرة بحقيقة أن الناس لا يحبون مواجهة القمامة بهذه الصراحة. بطريقة ما يعرفون أنها مسؤوليتهم. يبدو أن الناس يعتقدون أن القمامة في الأماكن العامة ليست خطأهم، وأن الآخرين هم المسؤولون عن وجودها.



تجربة الطلاء باللون بواسطة الحديد في مجمع الخردة



نقل النفايات من المتحف الى أبنية سكنية



رعي النفايات ، أداء مباشر امام السائحون

تجربة الطلاء باللون بواسطة الحديد في مجمع الخردة

وفي مشروع آخر، أمضت بضعة أسابيع في ساحة خردة ضخمة بالقرب من (شتوتغارت – المدينة الصناعية في المانيا) لفهم العملية برمتها التي تحافظ على المواد الخام داخل حلقة إعادة التدوير المغلقة.

تقول أردتُ تصور مقدار القوة الموجودة في الخدمات اللوجستية وفي الجهد البدني الذي تحتاجه للحفاظ على الموارد في حلقات إعادة التدوير. أثناء إجراء بحثي في ساحة الخردة، رأيت حفارات الشركة تلتقط ما يبدو أنه حزم كبيرة من الأسلاك الفولاذية التي تبدو مثل كُرات من الصوف ولكن تزن أطنانًا. يلتقط المنقبون هذه الحزم ويستخدمونها لنقل القمامة من جانب إلى آخر. يمكنك أيضًا الشعور بالقوة. تشعر أن التربة تتحرك وتهتز، والهواء يصبح ساخنًا للغاية والضوضاء عالية. وكأنك في عالم موازي. أردت أن أتخيل هذه الحركات، لذا سألت إذا كان بإمكاني طلاء هذه الحزم الحديدية بلون الأحمر، ووضع الألواح الفولاذية الثلاثة على الأرض وبالتالي التقاط هذه اللحظات.

في بعض الأحيان الفنان يمارس ذاته في الأشياء واحياناً أخرى لا يقف في حدود الذاتي وانما يتجاوز الممارسات التخصصية ليستبدلها بممارسات مُستفزة أو ممكن ان تثير حفيظة الجمهور لغرض اثارة عواطفه أو ارشاده إلى تبني المسؤوليات والمواقف إزاء ما يحدث في المُجتمعات إثرَ الممارسات الإنسانية الغير مسؤولة. فكانت الخيارات مُتعددة لدى الفنان وكثيرة بتعدد وتنوع تلك الاحداث والمواقف فالفن رسالة إنسانية يقدم صوراً مهمة لتجلي الانسان او لانحطاطه في هذه الحياة. قد يكون فعلِ الفنان تحريضاً أو إرشادياً في بعض الأحيان لكن تقبله يكون له أثراً بليغاً على المجتمعات كونه يصطف مع الشعور الإنساني الذي يميزهُ كإنسان حقيقي ومُنتج لما هو خير في هذه الحياة.

سياحة حرَّة في تاريخ فن البورتريه



د. أمل نصر
مصر

وجوه ترانا.. هذا العنوان اللّافت غير المتوقع للكتاب يضعنا أمام فرضية مفاجئة وهي أن الوجوه التي نراها مؤطرة في المتاحف وقاعات العرض هي من تنظر نحونا وليس نحن، تحدّق فينا كما نحدّق فيها تتكشفنا كما نتكشفها تبادلنا الرّؤية وتذكرنا بأننا معاً رفقاء حياة تشَاركنا فيها نفس أسئلة الوجود. تضعنا نحن أيضاً موضع التأمُّل من قبل الوجوه التي نشاهدها وتدعم الصلة الخاصّة المتبادلة بيننا وبين ما نراه، تلك الصلة التي تصنع متعتنا الجمالية والوجدانية الخاصّة إزاء حوار استثنائي يجريه كلّ منا مع ذاكرته الفنية الأعمال الفنية. إن فن البورتريه من أقدم الفنون التي عرفها العالم، وكما تقول الأسطورة أن الفتاة الكورنثية ديبوتاديه سارعت إلى رسم ظلّ وجه حبيبها على الجدار لتحتفظ بأثر منه كذكرى بعد غيابه الذى تَعْلَمُ أنه سيطول، كانت بذلك تسجل سطراً في تاريخ فكرة الاحتفاظ بصورة الوجه، فالوجه هو الموضع الذي ننفذ منه لمن حولنا في دوائرنا البشرية، وهو معبرنا لأرواح الأخرين وبواباتنا لنفوسهم الغائرة.

ابراهيم الحيسن

ذا الكتاب يواصل الناقد المرموق ابراهيم الحَيْسن كتابته النقدية التحليلية ذات الطابع البحثي، وقد اعتمد على الجمع بين المبحثين الأفقي والرأسي لطرح موضوعه؛ فهو يرصد رأسياً السّمة التي يتتبعها في البورتريه ليلامس جذورها التاريخية ثمَّ ما يلبث أن ينتشر أفقياً ليرى أصداءها في مناطق مختلفة متزامنة، يتنقل بشكل سلس بين الجغرافيا والتاريـخ فيحتفظ الكتاب بإيقاعة اليقظ من بداياته لختامه. وفي الحالتين لم يقع الكاتب في ربكة المعلومات ولم يفقد حسَّه النقدي والتحليلي عبر لغة رصينة لم تُخضع النص لسيطرة التعبير الأدبي بل تمَّ قيادة اللغة لصالح جماليات الصورة البصرية.

ويعد فن البورتريه من أكثر أشكال الفن قرباً ويسراً في التواصل حتى للمتلقي غير المتخصِّص حيث أن كلّ متلقٍ يقيم حواره الخاص معه مستمتعاً بالصفة العاطفية للفن بغض النظر عن مدى إدراكه للنظام البصري للأشكال والعلاقات المتبادلة بينها، فهو يتعرَّف على رُوح إنسانية أخرى ويعقد صلته الخاصة معها يستمد طاقة انفعالية من نفس ظروف الوجود الإنساني المشترك ورصيد الآثار التي خلفتها على الرُّوح انفعالات الحياة المختلفة واستقراء النفس البشرية والكشف عن رسائلها الخاصة. خاصّة أن معظم أعمال البورتريه لم تَخْلُ من الكشف النفسي عن وسيلة الإنسان لمجابهة العالم وحمل رسالته في الحياة ومدى جودة استقباله لها.

والبورتريه مساحة حاملة لكلّ تحوُّلات الفن ومتغيّراته، فقد حمل البورتريه نزق السيريالية والهوس البنائي للتكعيبية وملاحقة الضوء عند التأثيرية والجنوح التجريدي ودراما التعبيرية وسطوة التكنولوجيا على الفنون المعاصرة.

من هنا تبدأ رحلة هذا الكتاب القيم محمّلة بإرث متسع يحاوره الكاتب الحَيْسن بوعي وانتقائية ليبدأ بتعريف فن البورتريه من خلال مداخل لغوية مختلفة ويعرض لتجلياته المختلفة في رحلة الفن من العصور القديمة حتى عالمنا المعاصر ثمَّ يبدأ في طرح محمولاته الرمزية والدينية والسياسية والعاطفية أيضاً: بداية من محاولة الفنان للاحتفاظ بمظهر الإنسان في أوج شبابه أملاً أن تعود له الرُّوح وهو في قمة ازدهاره البشري كما نجده في وجوه المصريّين القدماء ووجوه الفيوم، ثمَّ المدخل الديني في تصوير بعض الرسل والشخصيات المقدّسة ورجال الدين والشخصيات النخبوية الحريصة على الظهور بصحبة الألهة. ويتعرّض للبورتريه على مستوى التمثيل الرسمي للدولة من خلال وجوده على العملات وطوابع البريد وتسجيل وجوه الملوك والرؤساء، ويلتفت أيضاً للبعد التوثيقي للبورتريه، إذ يحتفظ لنا بطرز الأثاث وأساليب المعمار والملابس والحلي وتسريحات الشعر ويؤطر للمستوى الاجتماعي والاقتصادي والبيئي لصاحبه.

وتوقف الكاتب الحَيْسن على مدار الكتاب عند بعض الفنانين الذين قدموا طفرات في مجال البورتريه، مثل جيوتو وڤان آيك وهانس مملنج وداڤنشي ورافاييل وجويا وڤيرمير وبييرو ديللا فرانشسكا ورمبرانت وروبنز وغوغان وغيرهم. ويشير الكاتب إلى تحوُّلات معالجات البورتريه من عصر النهضة إلى الباروك ومن الكلاسيكية الجديدة إلى التكعيبية، ومن البورتريه التاريخي الموضوع في الإطار الدقيق المتقن إلى البورتريه

الرومانسي المتطلع إلى تحقيق الانطباع الوجداني وتحرير المخيلة، ومن التخلي عن الطابع المقدّس والالتفات إلى الطابع الإنساني والاكتراث بعوالم المشاهد وتأثُره بالعمل الفني.

لم يلتزم الحَيْسن بطابع تاريخي رتيب لكتابه، بل تتبع شغف المدارات التي اقترحها في كتابه ذي الطابع الانتقائي، حيث اتسعت رؤيته لفن البورتريه وطاف بنا تطوافاً واسعاً من الوجه ذي الطابع المقدّس إلى الوجه المستهلك إلى الوجه المنغمس في ذاته المتألمة كما قدَّمه فان غوخ وفريدا كاهلو إلى الوجه المشوّه الذي حمل توابع الحروب كما قدّمه فرانسيس بيكون، من الوجه الذي يحمل قسوة الحياة وتناقضاتها عند إيغون شيبل إلى الدُّمى البدائية عند جان دوبوفيه، من البورتريه المادح المثالي الذي قدّمه داڤنشي إلى البورتريه التعبيري كما في تجربة ثيودور جيريكو، من نساء روبنز المترفات إلى نساء بوتيرو المكتنزات الساخرات، من البورتريه البللوري الواقف عند الحدود بين البشرية والملائكية عند رافاييل إلى غنائية الحسّ في وجوه بوتتشيللي، من صرامة البناء الهندسي للتكعيبيّين إلى الإحساس العارم الذي يولده اللون عند الوحشيّين، ومن ابتسامة الموناليزا حتى صرخة إدڤارد مونش. إنها رحلة البورتريه من البحث عن الجمال المثالي إلى البحث عن قوَّة التعبير وجمالية القبح..

كما توقف الكاتب عند بعض القضايا التشكيلية الهامة مثل عمل ليوناردو داڤنشي "الموناليزا "واشتبكاتها مع فنانين من حقب تاريخية مختلفة بَدَا وكأنهم يتمرَّدون على مثالية هذا الوجه ويخترقونه ببحوثهم البصرية الجديدة، مثل دوشامب ودالي وبوتيرو وليجيه ومودغلياني وفلورنتين برونينغ وغيرهم. كما توقف أيضاً عند دور المكان وهو الساحة التي يلتئم فيها الوجه ليطالعنا بحالاته المتغيِّرة، فينتقل من خلفيات الحوائط المهترئة في "خادمة الحليب" عند فيرمير إلى خلفيات الغابات الغناء في "ربيع" بوتتشيللي، وفي إطار أوسع، عرض الكاتب لعلاقة فن البورتريه بالمنظر الطبيعي وكيف احتوت الطبيعة الوجوه والأجساد بسعة ورحابة. كما انعطف الكاتب في أكثر من موضع على بعض القضايا الاجتماعية والسياسية التي تصدّى لها فن البورتريه، مثل وجوه دييغو ريڤيرا وألفارو سيكيروس المتسمة بالطابع الاجتماعي والملحمي والمتجهة للشعب لتعزيز مبادئ الثورة، وفن البوب أرت وعرضه لمفهوم المرأة/السلعة في المجتمع الإستهلاكي واستخدام جسد المرأة كعلامة تجارية وبضاعة واستخدام الملصق السياسي كوسيلة لدعم قيم العدالة والديمقراطية والسلام، مثلما نجد ذلك في أعمال الهولندي يوس دينن.

وتميَّز الكتاب بالإطلال على تجارب تشكيلية غير متداولة كثيراً في المكتبة العربية التقط فيها الكاتب بموضوعية نماذج من فناني العالم كان للبورتريه دوراً في إبدعاتهم، مثل اليابانيّين: مازامي هاياسلكي وتاكاهيرو كيمورا والصينيّين: تشين باوبي، ليو تشونغلي، تشانغ هوان، إلى جانب فنانين من جنوب إفريقيا مثل مارلين دوماس وبن إنوونوو، ومن الكاميرون مثل هاكو كانسكون، والإيرانيّين مرتضى كاتوريان وأفرين ساجدي وغيرهم.

مع التفاتة خاصّة للتجربة المغربية التي تناولها في أكثر من موضع بداية من رسوم

الأجانب والمستشرقين للمغرب مثل دولاكروا وماتيس ودومينيكو رينوا وبلاسدي برادر وجوستوس ستولين، كما تعرض للمرأة المغربية كموضوع لفن البورتريه في وجوه الاستشراق الفني. وتوقف عند المغربية طلال الشعيبية وتجربتها التي عمرت بالحنين للطفولة وإحساسها بالحياة والوجود، كما أشار إلى الفنان المغربي عبد اللطيف العيادي ووجوهه في الكاريكاتير بتقنية الألوان المائية، وتعرض لبدايات فن البورتريه في المغرب بداية من عبد السلام الفاسي بن العربي وفريد بلكاهية وجلالي بن سلام وأحمد بنيسف.

وفي سياق الحديث عن البورتريه، لم يغفل الكاتب التطوُّرات التقنية في معالجته مثل الكولاج وتقاطعاته مع فنون أخرى كالاستلهام من الفوتوغرافيا ومزجها بالرسم والخلط بينها وبين خامات الماكياج أحياناً. وكذلك تناول فن الكاريكاتير وحضور البورتريه فيه بهدف السخرية أو النقد السياسي، كما لدى غوستاف ديرر وجيرالد سكارف ولينين كالونمير، وأشار أيضاً إلى وجوه البهجوري التي امتزج فيها الرسم بالكاريكاتير في تجربة احتوت روحه الطفلة المشاغبة إلى جانب حديثه عن البورتريه في الأشرطة المرسومة، كما توقف باستفاضة عند البورتريه وفن الكولاج حيث تتبع منبعه التاريخي عند التكعيبيّين خاصة بيكاسو وبراك، ثمَّ الدّهشة التي أضافها السيرياليون والدادئيون وفنانو البوب التي منحت بُعداً جديداً للفن، ثمَّ تطوَّر الكولاج مع هنري ماتيس وريتشارد هاميلتون وبيتر بليك وغيرهم ممن استعانوا بالكولاج والأداء التراكبي من خلاله لاستحداث خصائص فنية جديدة، ثمَّ تحوَّل الكولاج إلى مونتاج، كما أشار الكاتب كذلك إلى البرامج الرقمية والحاسوبية والفن المتجه والصور النقطية، في نفس السياق، تعرّض الكاتب لإحدى الظواهر المعاصرة لفن البورتريه، أي البورتريه "السّيلفي" عبر الهواتف المحمولة وهي محاولة الإنسان للامساك باللحظات الخاصّة وإيقافها، فنحن نحاول أن نثبت لأنفسنا أننا عشنا لحظات سعيدة نستطيع أن نحتبسها في ذاكرة المحمول ونمارس معها ثقافة عشق الذات واكتناز الأشياء والاحتفاظ باللحظات وتملكها دون شرط أن نعيشها حقيقة، بل الأهم أن الإنسان يصنع الصورة التي يحب أن يصدرها عن نفسه مع إضافة ما يرغب من تحسينات تتيحها له البرامج الإلكترونية الجديدة.

وعلى اتجاه موازٍ، تناول الكاتب تجربة الأوتوبورتريه وهي الصور الشخصية التي يرسمها الفنان لنفسه ومدى صعوبة ذلك على الفنان لأنه يتطلب منه التحرُّر من تحيزه لذاته دون التقيُّد بالإخلاص للواقع بل كان الإخلاص هنا للعاطفة ومدى القدرة على إدارة اللون لصالحها وأشار لنماذج هامّة مثل فان جوخ وبيكاسو وماغريت ودالي وجان ميشيل باسكيا وغيرهم. كذلك تعرض الكاتب إلى الواقعية المفرطة كردٍّ فعل للمفاهيمية والفن الرقمي. كما أشار أيضاً على جانب مغاير للفنانين الفطريّين الذين تتمتع أعمالهم بالعفوية والصدق والتحرُّر من القيود الأكاديمية، مثل هنري روسو وبيير أليشانسكي.

وتوقف الكاتب أيضاً باستفاضة عند البورتريه وعلاقته بالشارع سواء من خلال الجداريات أو الفن الغرافيتي واستخدام الحوائط كوسائط تعبيرية في الأحياء المهمَّشة والمهدَّدة بالهدم وعرض اللوحات في الشارع وعلى الأرصفة، وفي هذا السياق تناول "قانون مالرو" وضرورة ربط الفن بالمشاهد العادي.

ثمَّ ناقش الكاتب كيف يبدو فن البورتريه العربي مشيراً إلى نماذج عربية مختلفة ومتنوِّعة، مثل المغربي فريد بلكاهية والمصريّين أحمد صبري، محمود سعيد وحسين بيكار واللبناني جبران خليل جبران والسوريّين وأصحاب الوجه المقاوم، مثل نذير اسماعيل ولؤي الكيالي، ووجوه مروان قصاب باشي بمحمولاتها الإنسانية المتعدِّدة والبورتريه الفلسطيني في أعمال إسماعيل شموط وسليمان منصور وعبد الرحمن المزين، كما أشار الكاتب إلى تجربة العراقية نوال السعدون ورؤيتها التعبيرية المفاهيمية التي تُعِيدُ فيها بناء الذكرة الشاردة وتحاول الإمساك بها، وإلى تجربة طلال معلا الذي قدَّم الوجه كدفتر لكيّان الإنسان وقضاياه، وإلى أجساد المنفى في تجربة كريم سعدون، ووجوه سعدي الرحال المتشظية التي تعاني مواجع الحرب، ثمَّ عرّج الكاتب للعلاقة الشاعرية للبوتريه مع الجسد عند محمد الدريسي وبوشعيب هبولي وباسم دحدوح ومصطفى سليم، وانتقل إلى وجوه مصطفى عيسى وتماهيها مع الذكرة والرمز والطبيعة وإلى لعبة الإدهاش في تجربة عادل السيوي والذاكرة الفنية عند جمال عبد الرحيم، وأمال قناوي ووجوهها المحمّلة بالرسائل الاجتماعية والسياسية والنسوية. وعرض أيضاً للوجوه التجريبية وللمعارض الهامّة لفن الوجه.

إنها سياحة حرَّة في تاريـخ الفن لا تعتمد على التراتب التاريخي، بل على البحث في نقاط التوهُّج عبر تاريـخ فن البورتريه قدَّم فيها الكاتب ابراهيم الحَيْسن رحلة ماتعة مع هذا الفن جذبنا فيها لدروب عديدة من الاستجابات المدهشة والمتعة الجمالية التي تحملنا لطلب المزيد من البحث الثري المثمر في هذا النّوع الفني الذي لن يتوارى طالما استمر عطاء الفنون البصرية.

سياحة فكرية في

عوالم فريد الزاهي ومباهجه الجمالية



حوار:
محمود هدايت

فريد الزاهي، (أوليس) الجسدِ والصورةِ ، تجلَّتْ في مؤلفاتِهِ نصاعةُ الملاحظةِ ، وبلاغةُ المعنى، فمنذُ الخطواتِ الأولى لمشوارِهِ الفكريِّ، وملامحُ التفردِ تتمرأى في ما يفكرُ ويكتبُ ويترجمُ ، وقد رفدَ المكتبةَ العربيةَ بمؤلفاتٍ تميزَتْ بالجدةِ والحداثةِ، حيث الدأبُ الواضحُ على التفتيشِ في الأضابيرِ المحظورةِ للجسدِ ، وقراءةُ رمزيةِ وألغازِ أختامِهِ الثقافيةِ، كالوشمِ ، والطلاسمِ الروحانيةِ، والطياتِ الإيروسيةِ المقيمةِ في أرخبيلِ الأسئلةِ الإشكاليةِ (الجسدِ) المسنودِ وجودياً واجتماعياً بسلطةِ النصِّ الدينيِّ ـ العَيبيِّ، والمُتربَصِ له بعينِ التحريمِ . ولم تقتصرْ مشاغلُ الزاهي على مساءلةِ النصوصِ المحظورةِ وفحصِها، بل امتدَتْ قارتُهُ الفكريةُ لتشملَ البحثَ عن صورةِ الآخرِ في التراثِ الصوفيِّ، والغورَ في ملاحقةِ فتنةِ الحواسِّ في استقبالِهِ للأعمالِ التشكيليةِ، بمهابةِ المتأملِ الجوانيِّ، والقارئِ لشسوعِ الفضاءِ بما يُحدثُهُ اللونُ من حضورٍ حواسيٍّ على جلدِ الرؤيا قبلَ قماشةِ الفنانِ .

***في مشغلك الفكري هناك رهانٌ على ضرورة التنقيب الدائم في الجسد، أترى أنَّ في ذلك معاودةً لروح التخييل، أم أنَّك تسعى إلى استنفار واستفزاز الفكر الإنساني نفسِه؟**

الجسد ليس فقط مكبوت الثقافة العربية، منذ نصوصها التأسيسية، وإنما هو أيضا، في "مشروعي" الفكري المتواضع، مدخل أكيد ومتعدد وعميق لدراسة مجمل السلوك الثقافي العربي اليومي منه والثقافي، تاريخا وحاضرا. وعلاقته بالصورة لغةً وامتدادا، كما بالمتخيل والمقدس، جعلني أقف على مفصل هام مكنني من بلورة نظرة يتداخل فيها الأنثربولوجي بالجمالي بالأدبي. ونحن نعيش مجمل التحولات التي تعرفها الحياة الاجتماعية، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن كل شيء يتمحور حول الجسد بكافة مكوناته العضوية والثقافية. الجسد كيان ثقافي مركب، هو الذي به نشتغل ونقرأ ونكتب ونعمل ونتحرك ونتواصل ونلتهم الصور. إنه ذات وموضوع في الآن نفسه، روح ومعنى في الآن ذاته. ولذلك فإن كافة الرهانات التكنولوجية والاجتماعية والتواصلية ترتبط به: من الطب إلى الجراحة التجميلية، ومن الموضة إلى الإشهار، ومن الصناعات الغذائية إلى الصناعات الجنسية. من ثم فإن كافة التحولات الاجتماعية ترتبط به، وكافة مظاهر الحداثة وما بعد الحداثة تتمحور حوله، من تحولات المظهرية، ومن تحولات النوع، واستشراء الوشوم والبيرسينغ وغيرها.

كما أن الجماليات الجديدة في الفنون البصرية تتخذ من مسرحة الجسد وعناصره مكوناته محورا لتحولات نظرتنا للعالم وللفن. يخترق الجسد الحياة حين يتمظهر فيها في حضوره وغيابه. حتى الروبوهات تتخذ من الجسد مثالا لها، والذكاء الاصطناعي يحاكي الذكاء البشري. مما يعني أن "موت" الجسد ليس في آخر المطاف سوى موضعة objectivation له، أي تحويله إلى جسد قابل للتحكم، لأن الجسد البشري هو عواطفه ووعيه ولاوعيه وتربيته وثقافته.

ولا يخفى أن خصوصية الثقافات تتمثل في الطرائق الأنثربولوجية التي يتم التعامل بها مع الجسد وما يتشكل به هذا الجسد ثقافيا في العلاقات الاجتماعية، وما ينتجه من رموز. وهذا المدخل الثقافي هو الذي ارتضيته لنفسي في مساءلة القضايا الثقافية والاجتماعية والفنية. لاحظْ معي أن الجسد يعتبر صورة في اللغة العربية (انظر لسان العرب، مادة صور)، وهذا الأصل نجده يتجسد بشكل متواتر في أوقاتنا الحالية. فالجسد في العلاقات التواصلية الراهنة تحول إلى صورة تخترق مختلف الميادين، من الموضة إلى الجراحة التجميلية، مرورا بمواقع التواصل الاجتماعي. من ناحية أخرى كل شيء يمر بالجسد في العلاقات الاجتماعية، مما يحول الجسد إلى صورة تداولية ورمزية وثقافية فاعلة تخترق كل شيء، وتكون سندا لكل شيء. جسدنا هو ووجهنا ولغتنا ومظهرنا وعواطفنا وتواصلاتنا، بحيث يكفي أن نذكّر هنا بما يخلقه الجسد المحجوب كاملا في الغرب (البرقة) من هلع وخوف وانزعاج في المجتمعات التي صار فيها الكشف والانكشاف قاعدة للتواصل الاجتماعي. هذا الجسد يغدو شبحا رهيبا يعيق التواصل والتعرف ويشكل اختلافا مستعصيا يصعب معالجته.

*** ما إيقاعُ الجسد في صناعة اللغة، وهل الترجمةُ فعلٌ جسداني برعاية لسانية، أم تراها ممارسةً حواسية ينشبك فيها الاثنان، بغيةَ الاحتفاء بالآخر المأمول؟**

ليس من قبيل الصدفة أن يحمل اللسان (اللغة) على سبيل المجاز اسم عضو الذوق الذي هو اللسان الموجود في الفم. العلاقة بين الجسد واللغة تحملها اللغة في ذاكرتها وأسمائها. والتواصل لا يستعمل اللغة اللسانية فحسب بل يجاوزها إلى اللغة الإشارية، بحيث إن لغة الصم والبكم لها نحوها وتركيبها كذلك. ونحن بحاجة إلى اللغتين معا، لأن التواصل لا يكون فقط بالكتابة وإنما باللغة الإشارية والرمزية. وأنت تلاحظ معي أن "نظام" التواصل في وسائل التواصل الاجتماعي أضحى يستخدم منظومة من الإيموتيكونات (الصور الرمزية للانفعالات) التي تعبر عن الضحك والبسمة والغضب والحزن. وهي تؤدي وظيفة قريبة من الوظيفة الدلالية للغة.

أما الترجمة فإنها قبل أن تكون لسانية هي كما يقول جاك دريدا (ومن بعده الخطيبي) انتقال وتحويل، لا من لسان إلى آخر، وإنما أصلا من المعطيات الخارجية إلى الحس والحواس، ومنها إلى الذهن (الصور الذهنية)، ومنها إلى اللغة. فالإدراك عملية ترجمة تقود إلى اللغة: لغة التواصل كما الكتابة. لهذا صرح دريدا بأن كل شيء ترجمة، لا من باب الإطلاق وإنما من باب شمولية عمليات التحويل والتأويل التي نمارسها يوميا في علاقاتنا بالعالم وبالمعنى.

الترجمة (بمعناها الحصري) تجعل جسدنا وذهننا وحواسنا وذاكرتنا ترقص بين لسانين، أحدهما مصدر المعنى والثاني متقبّل له. كل عملية ترجمة هي صراع مزدوج مع المعنى في النص الأصل كما في النص المتقبّل. الترجمان هنا أشبه بالبهلوان المتأرجح على سراط متعرّج يسعى إلى موازنة كيانه بين نصين مختلفي اللغة والمقاصد والتركيب. إنه يعاني، لا ذهنيا فقط بل جسديا، لأنه يدخل في حال وجد transe لا يخرج منه أحيانا إلا وهو منهك الأطراف والحواس. يتجاذب المترجم لسانان عليه إتقانهما معا، مع أن العديدين من مترجمينا لا يتقنان للأسف لا هذا ولا ذاك. والأجدى بالمترجم أن يكون كاتبا باللغة التي يترجم إليها، أي يتقن ألاعيبها ونحوها وصرفها وبلاغتها. يتدخل هنا، في الإمساك بالمعنى في النص الأصل، الحس الثقافي، والذاكرة اللغوية، والمخزون الثقافي للمترجم، كما ذكاؤه التقني ودربته. من ثم لا مجال للفصل بين الجسداني والذهني في عملية الترجمة لأنها كلها تدخل في عملية الإدراك والتأويل والتحويل... في الحياة كما في النصوص.

***في قراءة متفطنة لمؤلفاتك النقدية، تتكشّفُ لنا حقيقةٌ مفادها: أنك ميّال لكتابة نصوص موازية، تسعى للتثاقف مع النص بوصفه وجودا مُشفّرًا بمتخيلات متعددة. نفهم من ذلك أنَّ ثمة دأبًا مقصدُه تحرير النقد من القفص الأكاديمي، فهل ثمة نقدٌ حيّ، وآخر ميت؟**

اعذرني أن أبوح لك، كما كررت ذلك سابقا، أني لا أستحب كلمة ناقد وكتابات نقدية. فأنا لا أكتب النقد الأدبي وإنما أكتب البحث والدراسة والمقالة الثقافية، بالمنطق نفسه واللغة نفسها وبالسعي نفسه إلى العمق والجدة ما وسعني ذلك. ولست بناقد جمالي، لأن هذا النعت، الذي يحشر فيه أنفسهم صحفيون ومبتدئون في مجال



فريد الزاهي

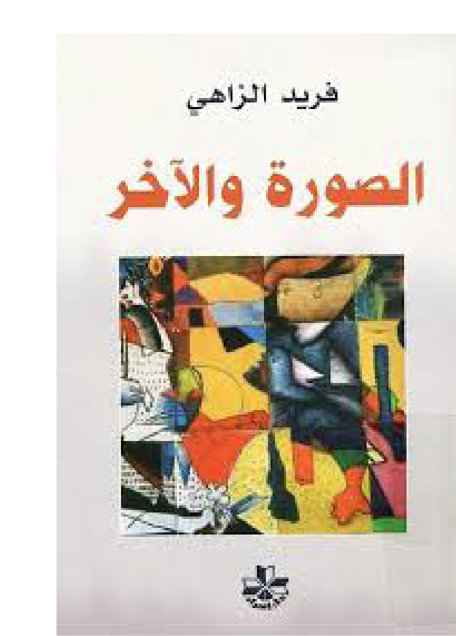
الكتابة عن الفن، بدعة ثقافية خصصتُ لها مقالا تفصيليا يمكن العودة إليه. هل سنعتبر كتابات جبرا إبراهيم جبرا والخطيبي نقدا فنيا؟ إنها كتابة عن الفن لها منطقها التحليلي والتنظيري والجمالي، ويمكن قراءتها كنصوص مستقلة.
أما ما سميتَه القفص الأكاديمي، فالجامعة لدينا لم تنتج بعد أبحاثا جمالية استكشافية يمكن أن تنتج لنا جماليات خصوصية. وهي لا تهتم بالفنون البصرية من تشكيل وسينما وغيرها إلا من باب الاستهلاك والتحليل والتكوين التقنيين. ولا أخفيك أن الكتابة الأكاديمية شرَك يلزم عدم السقوط في أحابيله "الميتودولوجية" وطقوسياته الأسلوبية التي تتوخى "موضوعية" مستحيلة في مجال دراسة الفنون. ما أكتبه هو نتيجة معرفة وتعرف ومعايشة للمواضيع التي أشتغل عليها (الجسد والصورة والمتخيل) منذ أكثر من ثلاثة عقود. تصورْ أن الجامعات العربية تنتج مؤلفين يكتبون بالطريقة نفسها وتبعا للميتودولوجيا ذاتها، إلى درجة أن العديد من الأكاديميين (وليسوا أفضلهم) أضحوا يتاجرون بطريقة كتابة الأطروحات والرسائل الجامعية، وبموضوع الميتودولوجيا، التي جعلوا منها وسيلة لتثبيت سلطة المعرفة الجامعية، وإنتاج جحافل من الدكاترة لا يمارسون البحث العلمي بقدر ما يتناسخون في إنتاج الرداءة المعرفية.
ولا أدل على ذلك من أن الجامعة التي أنتجت لدينا كتابا ومفكرين مبدعين من قبيل محمد عزيز الحبابي والعروي والخطيبي وكيليطو، كانت جامعة متحررة من النزعة الأكاديمية، والأسماء القليلة التي تبعت هذا الجيل، برزت بفعل حرية البحث والإبداع المعرفي وارتياد الهوامش ومساءلة التحولات.

***لماذا الإصرار على تعريب دافيد لوبروطون، وبماذا تتميز نصوصه عن باقي الكُتّاب؟ وهل الراهن الإنساني، والمعرفي في حاجة لمثل هذه المؤلفات؟**
بدأت الاشتغال على الجسد في 1984 حين سجلت أطروحة دكتوراه السلك الثالث في موضوع الجسد واللغة والمعرفة، أي سنوات قبل أن يصدر دافيد لوبروطون كتابه الأول عن سوسيولوجيا الجسد. ثم أتبعت ذلك بأطروحة دكتوراه دولة عن الجسد والمتخيل سجلتها عام 1989. وبينهما نشرت بعض الدراسات عن الجسد في الأدب والسينما. وهو ما يعني أن اهتمامي بالجسد منذ ذلك الوقت كان بحاجة ماسة لكي يتطعّم بالبعد الأنثربولوجي الذي تنضح به كتابات لوبروطون. في 2016، دعوت دافيد لوبروطون لإلقاء محاضرة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي الذي كنت حينذاك مديرا له. وقمت بتقديمه، وأجريت معه حوارا مفتوحا أمام الطلبة والجمهور بكلية الآداب بالرباط. وفي نهاية مقامه البارق، اتفقنا على البدء في ترجمة أعماله.
أنا لست مؤسسة ترجمة، بل أترجم في الغالب الأغلب النصوص والمؤلفات التي تدخل في اهتمامي، والبعض منها صار ترجمات مرجعية، كحياة الصورة وموتها لريجيس دوبري، والخيال الخلاق في تصوف ابن عربي والمقالات لميشل دو مونتيني، وأنثربولوجيا العواطف للوبروطون.... كتابات لوبروطون تطرق مواضيع تتعلق بالجسد من وجهة نظر تمزج بين السوسيولوجيا والأنثربولوجيا، وتعتمد على تجميع المعطيات الواقعية عن موضوعاتها من غير أن تسقط في المنزع الكمي الخُطاطي. إنها موضوعات جديدة لا في فرنسا فقط بل في العالم العربي. فدراسة العواطف والصمت والألم والوجوه والحواس موضوعات يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والأديب أو الدارس الأدبي كما الأنثربولوجي. إنها توجه الاهتمام لليومي والمهمش، ذلك الذي يتنكف الباحثون العرب عن الاهتمام به. من ناحية ثانية، فالمنظور الفينومينولوجي الذي يبلوره الباحث يبعدنا عن تركات السوسيولوجيا الوضعية التي لا زالت طاغية في مؤسساتنا الجامعية. إنها كتابات سيالة يمكن قراءتها أحيانا كما تقرأ رواية.
أما من ناحية ثالثة، فقد أظهرت هذه الترجمات تعطش القارئ العربي لموضوعات منسية ومهمشة في كتابات أبناء بلداننا وطلبتها، بل يمكن القول إن هذه الترجمات وجهت اهتمام العديد من الباحثين الشباب في الجامعات العربية إلى موضوعات منسية ومهمشة، تنبئ بانفتاح جديد وتحرر من التفكير العقلاني والوضعي الذي ساد لزمن طويل في محيطنا الثقافي.
***في نصوصك النقدية في التشكيل والفنون البصرية، هناك ميل واضح نحو "نقد مزدوج"، وفي ذلك تلميح بعدم جدوى النقد الأكاديمي، كيف ترى هذه القراءة لأعمالك؟ وما الذي يحتاجه النقد الجمالي في زمننا؟**
أنا لست ضد ما تسميه النقد الأكاديمي، إذا كان يعتمد البحث والتقصي في الظواهر الفنية. بل نحن بحاجة بالأحرى إلى أبحاث أكاديمية في مجال تاريخ الفنون العربية الحديثة. ما الذي نعرفه عن تاريخ الفن بالمغرب، وبخاصة عن المرحلة التي

نسميها كولونيالية غير بعض الأسماء؟ يتسم المنزع الأكاديمي بالبحث والوصف والاستقصاء. وهذا الجانب يشكل في نظري أساسا لبناء تاريخ للفنون في بلداننا، وإنتاج معرفة عنها، وتقصيا لتحولاتها وخلقا لتراكم معرفي عنها. وسيمكن هذا التراكم من خلق فرشة معرفية للصحفيين والنقاد تسمح لهم بطرق التجارب وموقعتها في سياقاتها ومتابعتها.
أغلب "نقادنا" الذين تلقوا تكوينهم في الغرب في مجال تاريخ الفنون، تراهم أعرف بتاريخ الفنون الغربية وجاهلين بتاريخ الفنون في بلدانهم. لذلك فإن ما يكتبون هو عبارة عن إسقاطات لتصورات وممارسات غريبة عن محيط عرف علاقة إشكالية مع الصورة. هذا الشرخ يخلق مفارقة تلحق أكبر الضرر بإنتاج معرفة "نقدية" بإبداعاتنا البصرية. من ناحية أخرى، ثمة وضعية تشتت وأرخبيلية نجمت عن الوضعية الراهنة والتحولات المتسارعة في الفنون البصرية العربية، تجعل من الصعب الإمساك بتشابكاتها. فالفنانون المعاصرون يمارسون عملهم بشكل فردي أو في شبكيات خصوصية غالبا ما تجعلهم منعزلين عن الشبكيات الأخرى. إنها جزر إبداعية لا تخلق تيارات أو "مدارس" بالرغم من التواشجات بين بعضها. وهي تخلق كثافة أمام الرؤية العامة للناقد أو مؤرخ الفن تجعله في عجز عن موقعتها في سياقها الغني والتاريخي. وهذا ما يخلق أرخبيلية أخرى في مجال المتابعة النقدية والتحليل الجمالي والتأريخ لهذه الفورة. لذا فإن ما نقرأ من نصوص عن الفن المعاصر بالمغرب أو العالم العربي هو عبارة عن نصوص مخصوصة بفنان أو بتجربة فنية، لا سياق لها وكأنها أحادية، بالرغم من أهميتها.
وجوابا على سؤالك الأخير، نحن بحاجة إلى كتابة عن الفن تكون ندا للتجارب الفنية، وذات أساليب في الكتابة والتحليل تجعل منها نصوصا مضاهية لا فقط تابعة ولاهثة وراء التجارب الفنية. من ناحية أخرى، نحن بحاجة إلى عمل جماعي يراكم مساءلة تحولاتنا البصرية والفنية والجمالية، ويطرح الأسئلة على الموضوعات المركزية والانزياحات التي تحدث في مجال الممارسات الفنية، وينظر لها بحيث يمكننا الحديث عن إرهاصات بناء جماليات للفنون البصرية العربية. بل، لأقلْ بكل صراحة إننا بحاجة ماسة إلى نقاش عميق عن الفنون البصرية والرواية والنقد، لأننا أضحينا غارقين في كمية من الإنتاجات الفنية والروائية والنقدية التي تتطلب المساءلة عن أهميتها ومدى إضافتها النوعية لثقافاتنا.

***لماذا الإصرار على تعريب دافيد لوبروطون، وبماذا تتميز نصوصه عن باقي الكُتّاب؟ وهل الراهن الإنساني والمعرفي في حاجة لمثل هذه المؤلفات؟**

مع نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة، عرفت الفنون البصرية تحولات متسارعة يمكن أن نقف فيها على منحنيين: الأول يتعلق بتفجير كافة الحوامل والأسناد والوسائط التقليدية، ومجاوزة أحادية اللوحة التقليدية. لقد غدا الفن المعاصر منفتحا إلى الحد الذي نعته البعض بالفن الغازي، والبعض الآخر بسراب الفن المعاصر... هذا الانفتاح حول كل شيء إلى فن. وليس من الغريب أن يتوازى هذا الوضع مع سيولة التواصل في مختلف المجالات، ومع ظهور الفن الرقمي





والديجيتالي الذي لا يعتمد إلا على تقنيات الصورة والمعلوميات. لقد تحدث الكثيرون عن نهاية التاريخ والإنسان وعاد البعض لاستعادة المفهوم الهيجيلي لنهاية الفن ونهاية التشكيل الصباغي، غير أن كل نهاية وانفتاح أعراض جانبية يمكن أن نمثل لها في العودة للأصول والبدايات، والمقاومة التي يبديها كل مجال في حرب الصور والرموز والعلامات هذه.
إن ما نعنيه بذلك، هو أن اللوحة إذا هي غابت فلم تغب مكوناتها، من ألوان وأشكال وحركات، وأن الواقعية إذا تجووزت، منذ زمن بعيد، فإنها تعود في أشكال جديدة: الواقعية الفائقة hyperréalisme والواقعية الخام أو الفطرية وغيرهما...
كما نلاحظ أن الفن أضحى مركبا ويخضع لمسرحة تجعله يرتبط باليومي والحياتي، بحيث إن المنشآت الفنية المعاصرة، كما المنجزات تستوحي الجسد الشخصي وتتطلب تدخل المتلقي في علاقة حميمة وشخصية مع العمل الفني. وفي ذلك أيضا عودة بشكل ما إلى الأصول السحرية والمسرحية والدينية للفن. هذه التحولات تنزع الطابع "الأسطوري" الذي ارتبط بالفن وبالجميل وبالسامي وتحوله إلى مكوّن يكاد يندمج اندماجا تاما في الحياة ويفقد كل خصوصية ذاتية. لقد كان الفن صنعة techné فغدا اليوم صناعة تبتكرها وتعيد ابتكارها التحولات التقنية والتواصلية والبصرية الجارفة التي نعيشها في زمننا.
مع ذلك نحن لا نعيش في العالم العربي إيقاع التطورات التي تعيشها الفنون البصرية في الغرب. والفنانون العرب المعاصرون يدخلون في خضم هذه التطورات بذاتيتهم واختلافهم وحمولاتهم الذاتية والاجتماعية والفكرية الخصوصية. إنهم، بالرغم من اندراجهم في صلب هذه الحركية المدوخة (وأنا أفكر هنا مثلا في منير الفاطمي ومنى حطوم، ورائدة سعادة وفيصل سمرة وقادر عطية وغيرهم)، فإنهم يحافظون على بلورة المعنى الثقافي الخصوصي الذي يربطهم بهويتهم الثقافية، ويعبرون عن رؤية نقدية غير سائلة.

*** ما دور الناقد في زمن هيمنت فيه الآراء الميديوية على ساحة تقييم وتكريم الأعمال الفنية، وأيّ مهمة تنتظر النقد بإزاء ذلك؟**

اسمح لي أن أستعيد لكلمة نقد فحواها الفلسفي. فليس من باب المصادفة أن يرتبط النقد أو الطابع النقدي بكانط مؤسس الجماليات. وهذا الطابع النقدي يعني عدم قبول الأمور باعتبارها حقيقة، وتبني الحرية في الدحض والتحليل والتأويل. إن المساءلة التي تبناها هايدغر، كما التفكيك الذي أرساه دريدا يساعداننا هنا على التمييز بين ما نسميه "النقد الأدبي أو الفني" الذي أضحى متابعة وتحليلا للنصوص والخطابات والأعمال البصرية، وصار يختلط فيه الحابل وبالنابل، وبين الروح النقدية التي يمكن أن يتسم بها أي تفكير في مصائر الفنون والإبداعات.

هذه الروح النقدية أو البعد النقدي لا يتحقق فقط في التحليل وإنما في المقارنة واستكشاف الأصول، والبنيات والمتخيلات المتحكمة في العمل الفني، مهما كانت طبيعته، وبالتالي في موقعته في سياقه الثقافي العام. من ثَمَّ تكون هذه الكتابات يقظة تجاه نظرتها وتجاه ما تنظر إليه، وتقدم لنا إضافات هامة لا تمكننا فقط من الإمساك بالعمل الفني، وإنما بسبر أبعاده وامتداداته ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

هذا هو الناقد/الكاتب الفعلي الذي يملك القدرة والمؤهلات النقدية والفكرية التي تسمح له بمساءلة التحولات والإمساك بتفاصيلها من غير الانسياق وراء الوفرة السائلة التي لا ذاكرة لها ولا إيقاع التي توفرها عوالم التواصل الراهنة. إنه يخط لنفسه مسيرا خاصا ويقظا يجعله يندرج في سياق عصره من أن ينصاع لمتغيراته السائبة. فالوضعية الحالية للتواصل وإنتاج الصور والفن أضحت من التشابك والتداخل والسيولة والهلامية، ما يجعل أكثر المفكرين حصافة يقف عاجزا عن الإمساك بطابعها المتدفق، المتحول باستمرار. لهذا يشتغل الفن في شكل جزر صغيرة ويخلق فقاعات تمكنه من النظر إلى منتجاته. ونحن في العالم العربي وصلتنا عدوى هذه الأرخبيلية بشكل مبكر، بسبب العولمة وتواصلاتها الشاسعة والتزامنية. بهذا غدا دور الناقد المفكر الكاتب أعوص وأصعب، لأنه صار يعيش أزمنة متعددة في زمن واحد. الأمر يتعلق إذن بالحفاظ على هوامش متحركة ومفكرة ويقظة في هذا السيل العام من التحولات والمنتجات، التي يصعب فيها التمييز بين الفني وغير الفني والمبدع والاجتراري، ومتابعة التفكير من غير الانصياع لتلك السيولة، وذلك بحس نقدي وتفكيكي لا يمارس الرفض والتنديد بقدر يمارس الفهم والتحليل. إن مهمة الناقد المفكر الكاتب المبدع تتمثل أساسا بالحفاظ على موقعه ومتابعة وجوده في زمنيته، وبالعلاقة مع كلية التاريخ والوجود، أي بالإنصات لذاته وللآخر، كما للأعماق التي تحرك الواقع والمتخيل.

***كيف ترى المشروع النقدي لعبد الكبير الخطيبي، وما نسبة تأثيره في النقدية العربية الحديثة للفنون البصرية؟**

سبق أن كتبت مقالات عن الخطيبي تبين مدى النسيان الذي طاوله. وهو نسيان تتميز به الثقافة العربية عموما، فمن يتحدث اليوم عن طه حسين أو جرجي زيدان أو مصطفى الرافعي أو حسن حنفي ومحمد عزيز الحبابي؟ الثقافة العربية مهووسة

بالجديد، والثقافة الجامعية لها اليد الطولى في ذلك، لأنها تلهث وراء الجديد وتفضل أن تتحدث عن النقد الثقافي والجندرية والحجاج وكأن العرب لم قدماء ومحدثين لم يعرفوا ذلك. وبالمناسبة فإن مفهوم النقد المزدوج وتصفية الاستعمار كما مارسهما الخطيبي، وكذا قراءته للرواية المغاربية كان سابقا جدا على ما يسمى بالنقد الثقافي. وهو أكثر نقدية وثقافية منه. من ناحية ثانية كتب الخطيبي رواية بعنوان "كتاب الدم" عن الأندروجين والبينية الجنسية أو الجندرية (سطا عليها الطاهر بنجلون في رواية "ابن الرمال"، وسطا عليه بدوره سينمائيان مغربيان)، فيما أن أغلب الجندريات المغربيات والعرب لا يتسع مفهومهن الملتبس هذا إلا للمرأة، فيطرد منه الرجل وكل الكائنات المتأرجحة وجوديا وثقافيا بين الذكورة والأنوثة

في مجال الفن ترك لنا الخطيبي كتابات ساطعة وذات عمق ثقافي باهر عن الخط العربي وعن الزربية كما عن الشرقاوي وبعض الفنانين الغربيين من أصدقائه من أمثال تيتوس كارميل ومروان قصابي باشا. وفي هذه الكتابات يتبدى الإمساك الشخصي والتأويلي للخطيبي بالعلامة عموما (ما يسميه حضارة العلامة)، وباستمرارية الموروث البصري الإسلامي، بعيدا جدا عن الاستشراق. وكتابه عن الخط يعتبر مرجعا فريدا في هذا المضمار يجاوز بكثير كل ما كتب عنه. ونظرته الشعرية والفكرية وتحليلاته الدقيقة للخط تبين عن قدرته كباحث في أن يجعلنا نرتاد الخط كتجربة وجودية بصرية نعدمها في كتابات المستشرقين والعرب. أما كتابه الصغير عن الفن العربي المعاصر، فإنه رغم طابعه المكثف، تتخلله تنظيرات لم ينتبه لها لا نقاد الفن العرب (لأننا ترجمنا الكتاب عند صدوره في بداية الألفية الجديدة)، ولا لدى الفرنكفونيين. ومن بين هذه التنظيرات المبنية على معرفة فلسفية وثقافية واسعة منظوره للعلاقة بين الفن الحديث والمعاصر والفن العربي والغربي.

الحقيقة أن أثر الخطيبي في ما تسميه الدراسات النقدية للفن (وما اتفقنا أنا وهو على تسميته بالكتابة عن الفن) ضحل، لسبب بسيط أن نقاد الفن، الجدد منهم بالأخص، والذين تربوا على تاريخ الفن في الجامعات الغربية أو المعاهد العليا العربية للفنون، أو ما يسمى "شعبة علوم الفن"، لا يقرؤون الخطيبي ولا علاقة لهم بالجماليات الفلسفية أو الفكرية. وهم لصيقون في أغلبهم بالتجارب الفنية بحيث لا يمنحونها بعدا سياقيا أو ثقافيا، وتراهم يكتبون أحيانا بالطريقة نفسها عن جميع الفنانين، ولا يهتمون بالطابع المزدوج للنقد ولا بمفهوم الاختلاف الذي بلوره الخطيبي.

في مشروع الخطيبي الفكري ثمة أيضا مشروع جمالي علينا استكشافه. صحيح أن هذا المشروع في بداياته كان مخصوصا بحضارة العلامة وبالخط والزخرفة، وبافتتان كبير بهما. بيد أن كتاباته عن الفنانين المعاصرين جعلته ينفتح على الصورة وآثارها التقنية الجارفة. وهذا التصور يسائل الشفرات الجديدة ويسعى إلى تفكيك هيمنتها. بالجملة، نحن بحاجة لاستعادة فكر الخطيبي ضمن أسئلتنا الراهنة، أو على الأقل استعادة خصوبة تفكيره في الأنا والآخر.



الشهادة والخلود

في ثلاثية الفنان ضياء حسن

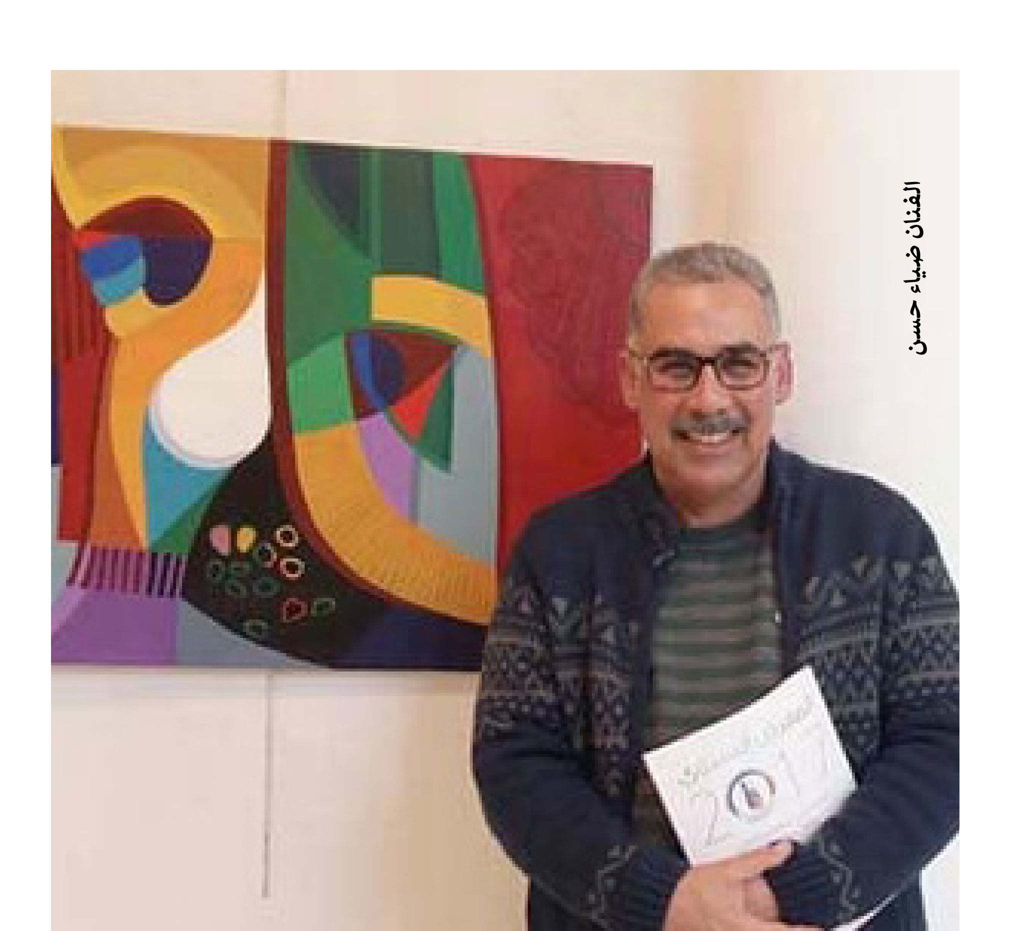
رحيم يوسف
العراق



العائلة

يس ثمة عشوائية في الفن ، واعني عملية انتاج الفن ، بل يخضع انتاج الفن لترتيب غير مفهوم اطلاقا ، هذا المفهوم الذي يتعلق بعمق دواخل الفنان وهواجسه التي تحركها مشاعر شتى ، ولغرض الايضاح اكثر اكتب هنا عن الترتيب الزمني في عملية الإنتاج ، على اعتبار ان عملية انتاجه لا تخضع للترتيب الزمني المعلوم اطلاقا ، فقد ينتج الفنان سطحا تصويريا في وقتنا الحالي ، غير انه يأتي في الترتيب الثاني لفكرة ما دارت في مخيلته في زمن مضى او زمن قادم حتى ، وبهذا يكون الترتيب الاول لسطح تم بثه اليوم على سطح ثم بثه منذ سنوات ماضية ، من هنا فإنني اعيد ترتيب ثلاثة سطوح تصويرية بثها ضياء حسن بازمان مختلفة ، غير انها تخضع لفكرة واحدة ، ليكون الترتيب الزمني خاضع لفكرة أو افكار الفنان لا لزمن انتاجها وبثها ، من هنا سيكون الترتيب الزمني لها وفق وجهة نظري كالتالي (العائلة، الشهيد، الراية). مثل الفن التجريدي واحدا من الاقتراحات الفنية المهمة في بداية القرن الماضي ،

وذلك عبر الكثير من الأسماء التيي عملت في هذا النهج الموضوعي الخالص ويعد فاسيلي كاندنسكي ، من أوائل الفنانين المعاصرين الذين استكشفوا هذا النهج الهندسي في أعماله التجريدية . وكذلك مجموعة من الاسماء من رواد التجريدية مثل كازيمير ماليفيتش وبيت موندريان ، وقد تفرعت الكثير من المسارات الفنية في ذات المسار عبر مرور الزمن واشتغالات اعداد لا تحصى من الفنانين ، ولعل تجربة موندربان هي الرائدة عبر هذا المسار ، موندريان الذي يقول في كتابه (الفن الحديث) : _ إني لا أود أن أمثل الإنسان كما هو كائن ، وإنما بالأحرى كما ينبغي أن يكون ، هذا القول الذي يمثل رؤيته في الفن أو تبريرا لاشتغالاته التجريدية الهندسية ، وهو ما يعني تحطيم الأشكال العامة وإعادة تشكيلها وفق رؤاه الفنية ، ألم يقل مرة : _ إن وراء أشكال الطبيعة المتغيرة ، هناك تكمن الحقيقة نقية وثابتة ، ولها قوة تعبيرية . هذا القول الذي يعبر عن بحث الفنان عن القدرات الكامنة فيما حولنا والمقصود هنا هو الطاقات التعبيرية الكبيرة التي نسعى لاكتشافها ، وكشف ما هو كامن فيها من اجل تحقيق سعي الفنان المتواصل بحثا عن الجمال ، والذي قد تتشابه فيه البعض من التجارب الفنية اسلوبيا على الصعيد العام للاشكال ، غير ان الاهمية تكمن في قدرة الفنان على إيجاد مساره الخاص الذي يشير اليه ، والذي يكمن في العديد من التفاصيل الصغيرة التي تشكل نوعا من التقاطع مع من حوله ، وانا هنا لا اعني التقاطع بمعنى القطيعة ، بل بمعنى الاختلاف . تاسيسا على ما تقدم من القول فإنني اود المرور هنا على ما يطلق عليه بالتناص الاسلوبي ، وهو ما يشكل تهمة جاهزة للبعض في الحكم على الكثير من التجارب الفنية واعني هنا بالتحديد تجربة الفنان التشكيلي العراقي الدكتور ضياء حسن الذي يعمل ضمن نطاق التجريدية الهندسية والتي تسير ضمن نطاق التجريدية التعبيرية ، فالبعض يرى من ثمة تطابقات اسلوبية تصل إلى حد التناص بين تجربته وتجربة الفنان العراقي ضياء العزاوي وانا شخصيا اعتقد بأن في هذا القول الكثير من التجني ، لان وجود بعض التشابهات لا تعني التناص اطلاقا كما قلت من قبل ، فإذا كان ذلك يعد تناصا لدى البعض ، فعليه اذا ان يتأمل جديا تجارب عالمية لفنانين معروفين يمكن أن تشكل أعمالهم تناصا مع حسن والعزاوي ، ولناخذ على سبيل المثال لا الحصر ، تجربتي ، الامريكي ستيوارت دافز (١٨٩٢_ ١٩٦٤) والاسباني ادواردو جييدا (١٩٥١ _ ٢٠٠٢) الذي يعمل بالاسود والابيض ، لنرى كم التشابه الاسلوبي شكليا ، غير اننا سنجد الاختلاف الواضح في روحية التنفيذ التي تخضع للكثير من المرجعيات لدى هؤلاء الفنانين مجتمعين ، وهي المرجعيات التي ستكون الفيصل في عملية التأويل لدى الفنان والمتلقي على حد سواء ، وتلك مسألة شائكة نوعا ما لاننا سنكون بحاجة الى محاورات عديدة مع الفنانين والمتلقين على حد سواء وهو ما لا يمكن تحقيقه اطلاقا لاسباب يعرفها الجميع لاننا سنعود حتما في تلك



الفنان ضياء حسن

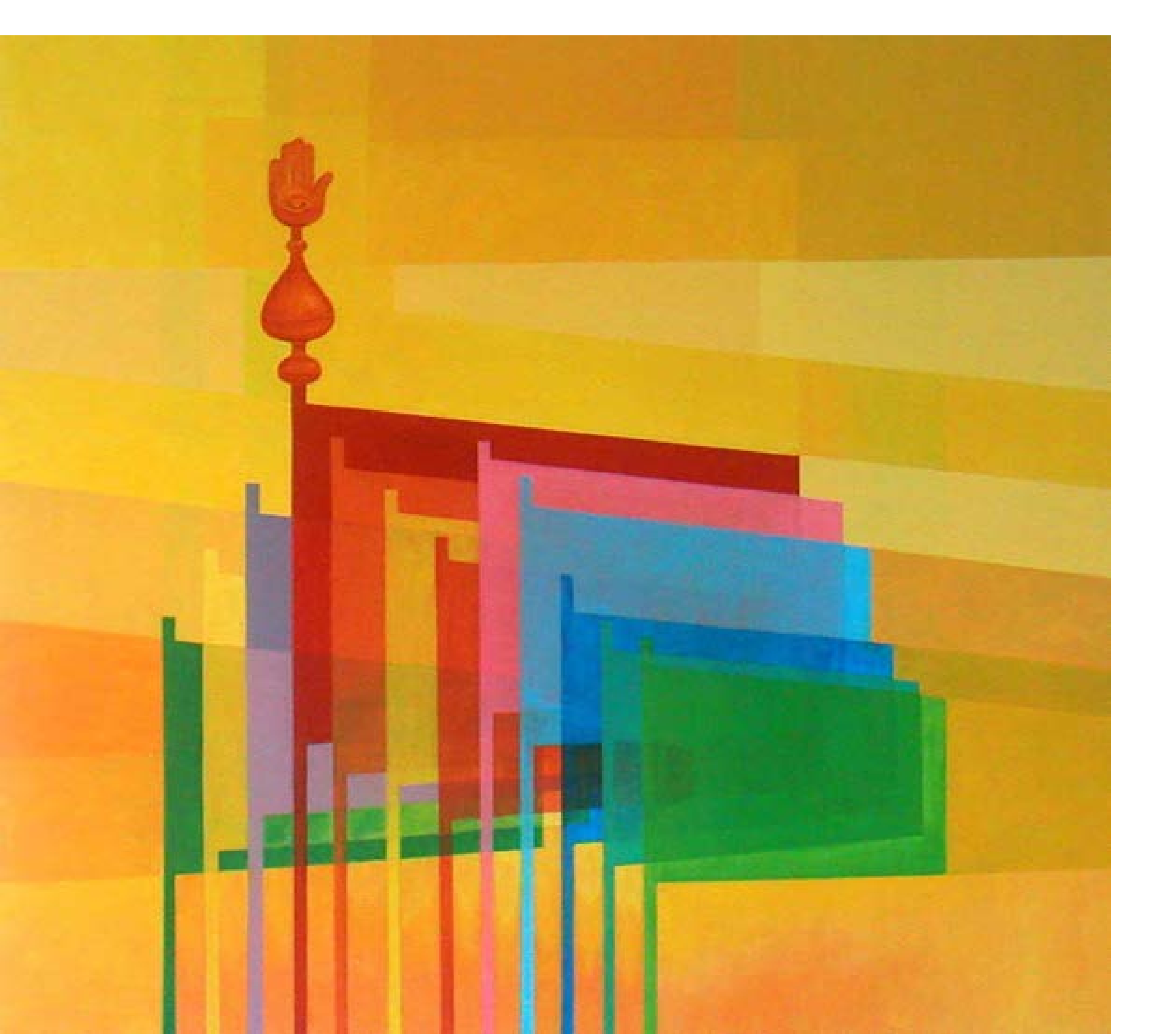
الحوارات الافتراضية صوب المرجعيات ، ولعل من اهم تلك المرجعيات هي ثقافة الفنان وقدرته على تاويل اعماله ان اضطر الى ذلك ، فليس من واجب الفنان عملية تاويل اعماله بعد اكتمال عملية البث ، وانا اتذكر في هذا المقام حوارات كثيرة تمت في مشغل الفنان ضياء الخزاعي وشارك فيها العديد من الفنانين الكبار ، ومنهم الراحل محمد مهر الدين ، وتعلق احدها في عملية بث الاعمال الفنية وتاويلها ، ولتوضيح ذلك اقول بان الكثير منا يستطيع أن ينتج سطوحا تصويرية بالغة الجمال تحت مسمى التجريد وقد فعلها الكثيرون ، لكنهم سيسقطون حتما تحت فخ التسطيح عند اضطراره لعملية تاويل تلك الاعمال لأنهم لا يمتلكون رؤى فنية موازية أو داعمة لعملية انتاجهم لتلك الاعمال . في تجارب تشكيلية كثيرة يشكل اللون داعما جماليا هاما في عملية البناء الفني في مسار التجريدية التعبيرية ، بل هو من اهم مكونات السطح التصويري ، غير انه يتغير وضائفيا وفق رؤية الفنان ضياء حسن ، اذا انه يتحول الى مفسر افتراضي للحدث أو مجموعة الأحداث التي تتجسد على السطح ، وذلك عبر تقسيمات تفترضها محددات غير واضحة الا من خلال التدقيق المتواصل للسطح ، واعني مجموعة الخطوط التي تقسم السطح وبذلك فان وضيفة تلك الالوان تصبح مركبة ، وخاضعة في ذات الوقت لرؤيته التاريخية للحدث وعلاقتها الفنية به ، بمعنى تمكنها من حمل الإسقاط الزمني الذي يعمد اليه ، من هنا فان الزمن لديه قابل للمطاوعة دون المساس بلحظة حدوث ذلك الحدث تاريخيا ، ومع ان الزمن يشكل عنصرا هاما في عملية انتاج الفن ، الا انه في الاعمال الماثلة امامنا يشكل جزءا اساسيا من ديناميكيتها بوضوح شديد ، والامر هنا خاضع لفهم الفنان للزمن واليات التعامل معه ليجسد الأحداث من خلاله على اعتبار ان تلك الأحداث خاضعة لزمن محدد ومعلوم عند حدوثها ، غير انه هنا يتخطى ذلك باتجاه اسقاطها زمنيا على احداث هي جزء من بنية الحدث او ممهد له كونه نتاج لتلك البنية كما هو في العائلة ، أو لاسقاطه على زمن مفتوح باتجاه مديات واسعة كما هو في حالة الشهيد ، ليتيه بها عبر الاستمرار الزمني بمعنى امتداد ذلك الخيط الذي يربط في بينها باتجاه مفتوح كليا ، عبر الراية أو مجموعة الرايات برمزياتها المعروفة التي اختزل فيها كثيرا ، هذا الاختزال الذي عمد اليه في مجمل السطوح ، واكتفى باشارات لونية ذات دلالات داعمة لرؤاه المتقدمة ، اي انه عمد الى التفسير اللوني الذي تعمد فيه تكرار الثيمة التي تشكل جوهر موضوعات السطوح ، وهو بهذا تمكن من الامساك بالمتلقي ليتماهى مع تلك الثيم ، كل على حدة أو مجتمعات في المحصلة النهائية ، وانا هنا اسجل رؤيتي عبر ما تقدم من خلال الترتيب الذي اقترحته أو استلهمته وبمعنى ادق من خلال الترتيب الزمني الذي اقترحته وفق رؤيتي للحدث عموما وبنيته بشكل ادق لا من خلال زمن الإنتاج الأصلي . لعل مفهوم الشهادة يمثل واحدا من المفاهيم الملتبسة ظاهريا وذلك بسبب الكثير من التفسيرات والتاويلات التي يخضع اليها من الكثير من الجماعات التي تتداوله ، لانه ارتبط بالمرجعيات الدينية قبل ارتباطه بالمرجعيات الوطنية فيما بعد ، وهو ما ارتبط بالصراعات بين الجماعات الدينية المصارعة عقائديا ، فنجد بان الجميع يطلق على من فقدوا في سبيل تلك العقائد (شهيدا) سواء اكان على حق أو على باطل تبعا لتاويل الجماعة ، والامر هنا يخضع للقناعات الثابتة لدى الجماعة ، من هنا فان تناول المفهوم سيخضع للقناعات التي ترتبط بالمرجعيات الدينية والفكرية لمن يتناول الموضوع ، وما يهمنا هنا هو قناعات أو مرجعيات الفنان ضياء حسن الدينية التي ينتمي اليها والتي تناول فيها قضية الشهادة التي ارتبطت باستشهاد الامام الحسين بن علي ، سنة ٦١ للهجرة في واقعة كربلاء المعروفة والموضوع هنا لا يختلف عليه اثنان كما هو معروف تاريخيا ، ليجسده من خلال ثلاثة سطوح تصويرية بامكانيات تنفيذية برزت



الشهيد

فيها العناصر الجمالية على أكمل وجه ، وقد تبدو المعالجات اللونية غريبة نوعا ما ، لارتباط الموضوع بفاجعة تاريخية بقيت خالدة في الضمير الجمعي للبشرية عموما باعتبارها من الثورات العظيمة التي واجهت الظلم ببساطة قل نظيرها، واعني ابتعاد المعالجات اللونية عن طابع الحزن المعروف للالوان ، والسبب هنا واضح جدا ، وذلك لارتباط مفهوم الشهادة بالخلود وهو ما دفع الفنان باتجاه معالجات لونية تختلف كليا عن معظم المعالجات التي تصدت لتجسيد تلك الثورة العظيمة . بما ان العائلة هي مجتمع مصغر وتترابط بصلة القرابة والرحم ، وتعتبر المساهم الأساسي في النشاط الاجتماعي في كل جوانبه ماديا ، وروحيا ، واقتصاديا وعقائديا بحسب علم الاجتماع ، فانها المنظومة الاولى التي يتشرب منها الأفراد قيمهم المبكرة ، قبل ان تختلف متبنياتهم وخياراتهم لاحقا بحكم المعرفة ودروس الحياة غير انني هنا اشدد على الروح العقائدية الجامعة لها والتي ستساهم في تنامي تلك الروح لدى فرد منها وتنحو باتجاه قيم البطولة والتضحية ، وهذا ما قد يأتي من مجموعة أفراد العائلة ككل أو من فرد يقوم بالتاثير بهذا الاتجاه ، وانا اتحدث عن واقعة بعينها اجترحت كل قيم البطولة حتى توجتها بعملية التضحية وكما قالت العرب (والجود بالنفس أقصى غاية الجود) . الفنان ضياء حسن الذي تصدى لتمثل تلك الواقعة التي أثرت في الضمير الجمعي للبشرية ، عبر ثلاثة سطوح تصويرية امتلكت تميزها ومغايرتها عن السائد ، ولابد من الذكر ابتداءا بان انتماءه العقائدي كان هو المحفز الاول لتمثله لتلك الواقعة التي مثلت البطولة والتضحية حتى الشهادة لتمتلك خلودها عبر هذا الفعل العظيم. في السطح التصويري الاول والمعنون العائلة ثمة مشخص تعبيري يمثل الثيمة الاساسية فيه ، وهو ما يمثل طفلا هو امتداد لعائلة باكملها يمكن الامساك بها من خلال مجموعة من الأقواس التي وضع بينها فواصل لونية تمثل مجموع الأفراد ، تلك الالوان التي تدرج فيها حتى الوصول للابيض الذي يمثل هدوءا افتراضيا على السطح ، غير انه عمد الى جعل ذلك اللون كغطاء شفاف فيما حول السطح باتجاه مقتربات الثيمة ، من اجل تمويه الانفعال الذي ينتابه اثناء عملية الخلق وفي ذات اللحظة هو كسر لحدة الالوان التي تتداخل فيما بينها والتي غلب عليها البنفسجي بوضوح عاكسا طابع الحزن تتبؤا بما هو قادم لتلك العائلة أو اظهار الطابع التسلسلي للأحداث ، وهو بذلك يدرك جيدا اهمية اللون باعتباره يتخذ طابعا تفسيريا كما اشرنا من قبل ، غير ان اللون يصبح اكثر حدة واصطخابا في السطح الثاني الذي عنونه الشهيد، والذي ضمن فيه الكثير من فهمه لأكثر من اسطورة وحكاية كانت تشكل الطابع العام للسطح الذي اتخذت فيه الثيمة الاساسية شكل الصليب ، لتبدو تلك الثيمة كشكل وهمي مصلوب أو يهم بالطيران باتجاه سماء مفتوحة ، وعلى الرغم من قدراته الواضحة في التنوع اللوني المتداخل الذي يخضع لقدراته الكبيرة ، الا ان غلبة اللون الأحمر الواضحة تسير باتجاه تجسيد فعل الشهادة

وهو ما يتضح حتى وان لم يعنون السطح بمفردة الشهيد ، ليجيء السطح الثالث المعنون الراية والذي نفذه بواقعية شيئية ، حفلت بالكثير من قدرات الفنان الادائية عبر حشد من المشخصات المخفية ببراعة غير انها موجودة ضمنيا من خلال مجموعة الرايات المرفوعة التي ترفرف ، لتشي بتأكيد فعل الخلود المرتبط بالشهادة ، وهو خلود مرتبط بالذاكرة الجمعية من خلال الالوان المتعددة للرايات التي احاطها بخلفية محايدة الالوان جسدت هدوءا افتراضيا يعد تاكيدا لرؤيته لموضوع الخلود ، وما اعنيه بالذاكرة الجمعية هو التفاعل مع الحدث وارتباطه مع حالة من التماهي الكوني معه ، وكذلك فأن الكف المرفوعة هي توكيد لارتباط الانساني مع فعل الخلود الذي يعيش فيما بيننا ، اضافة لارتباطه غيبيا مع معتقداتنا على اختلاف انواعها ، لان فعل الشهادة الخلود يمثلان ضوءا كونيا مشعا يبدد ظلمات الظلم والتعسف واستلاب حرية الانسان أينما وجد .



عبد الوهاب تاجر مخدرات!



وحيد الطويلة
مصر

ظلت تهمة السرقة تطارد عبد الوهاب من بداياته، خلال الثلاثينات أو الأربعينات كان الملحنان مدحت عاصم وعبد الحميد توفيق زكي بمساعدة الصحفي اللامع محمد التابعي أول من اتهما عبد الوهاب بسرقة الألحان وذلك في سياق خصومة ثارت بين الثلاثة وبينه واشاعوا عنه تهمة التفرنج في مقارنته بفريد الأطرش الذي اعتبروه شرقيًا أصيلًا، واستمر هذان الوصفان مستخدمين في النظر لتجربة عبد الوهاب دون إلتفات للأثر الذي تركه على ملحني عصره، ممن تعاقبوا على تقديم توزيعات لأغنياتهم تعتمد قوالب وموتيفات غربية مثل فريد الأطرش ومحمد فوزي.

تولى عبد الوهاب الدفاع عن نفسه أمام تهمة التاثر والاقتباس حتى أمام سيد درويش نفسه والذي قال عبد الوهاب عنه: إن درويش بالنسبه له هو الملحن أو الموسيقي الذي أمتعه بمتعة العقل في الاستماع إلى الموسيقى، وأنه كان بارعًا جدًا في منح الكلام اللحن اللائق به.

ربما تقاطعت مسيرة عبد الوهاب مع سيد درويش في أصولهما ومساراتهما الاجتماعية لكن الظروف السياسية في لحظة انقلاب 52 دفعت سيد درويش لكي ينتزع لقب فنان الشعب في مواجهة عبد الوهاب مطرب الصالونات والملوك في لحظة انقسام حاد تلازم دومًا الانتقال من عصر إلى آخر خاصة إذا كان الأخير بطعم ولون العسكر، لكن عبد الوهاب الماكر استطاع أن ينتزع شرعية التجديد بل ويضع اسمه مع اسم سيد درويش في جملة واحدة، وتذهب المغنية والباحثة فيروز كراوية في كتابها الفاتن" كل ده كان ليه" إلى أن اقتباسات عبد الوهاب من سيد درويش قليلة جدًا وغير مؤثرة في جوهر إنتاجه واتجاهه بشكل واسع، بل بالمقارنة فإن اقتباساته من الأعمال الكلاسيكية العالمية لبيتهوفن أو شوبرت مثلًا، أو الموتيفات الموسيقية التي تنتمي لحوض البحر الأبيض المتوسط أو التانجو اللاتيني أقوى تأثيرًا في مشروعه.


محمد التابعي

ربما كان السؤال الصحيح من وجهة نظر عبد الوهاب: بم تأثرت وكيف اقتبست وإلى أين تتجه بهذا التأثر؟ وهو السؤال الذي كان يجيب عليه وإن لم يسأله أحد.

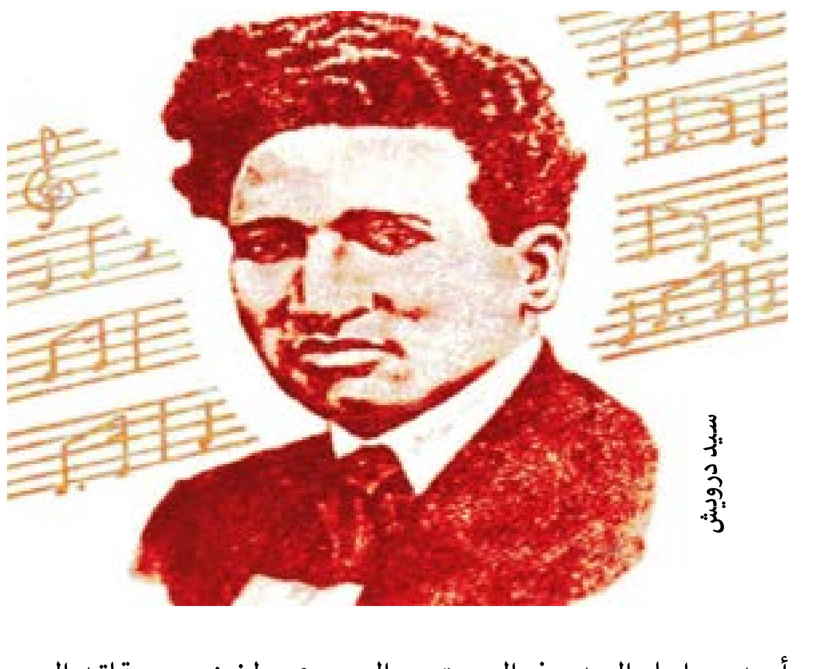
وحتى لو جاء السؤال في صيغة اتهام كان يجيب مرة بشرح عملية التناص التي كانت آلية منطقية تناوب عليها كبار المؤلفين الموسيقيين عبر التاريــخ الكلاسيكي للموسيقى، ومرة بشرح الدور الذي لعبه الاقتباس في بناء خبرته بالتلحين بينما يتدرج من أسلوب تقليدي ليتكسب مهارة الصياغة الميلودية المتنوعة ، ومرة بالاعتراف الصريــح والاعتذار عن أي جملة اقتبسها في السابق.

يذكر الكاتب الكبير لويس عوض في أحد حواراته إن التجديد على يد سيد درويش كان ثوريًا وجديًا بعكس عبد الوهاب، في إحالة لدور درويش في التعبير عن الحركة الوطنية أثناء ثورة 1919 ليس هذا وحده فقط، في الأربعينات


محمد عبدالوهاب

اتهمته حملات صحفية بالسرقة الموسيقية والفشل في تمصير الموسيقى الأوروبية على عكس إدعاءاته، وفي حوار لاذع للويس عوض أيضًا كال له الاتهامات بل وصفه بأنه مغنٍ خفيف ممتع ولكنه ليس فنانًا يؤخذ بجدية، بل يشرح رأيه في اقتباس عبد الوهاب لجملة من سيمفونية بيتهوفن الخامسة في مقدمة أغنيته" احب عيشة الحرية" بقوله: " أخطأ الفهم لأن الحرية التي عبر عنها بيتهوفن هي الحرية المثلى التي يطلبها الشعب الجريــح الذي يبغي تهشيم أصفاده، وليست هي الحرية التي ينشدها الفرد الذي يشتهي أن يتحلل من قيود المجتمع، الحرية التي ينشدها عبد الوهاب هي حرية الفوضوي، حرية عمر الخيام في رباعياته، أما الحرية التي تتجاوب مع الكثرة المطلقة من أعمال بيتهوفن فهي الحرية التي اختلجت في قلب فرنسا وفاضت، حرية لا مجال فيها للغزل والقبل".

لم تتوقف الحملة ضده، في مقالة أخرى كان عنوانها: "عبد الوهاب تاجر مخدرارت"، ثم "عبد الوهاب جرثومة في جسد الأمة"، تخلص إلى أن عبد الوهاب استبدل وباء الأفيون الذي أصاب مصر بصوته الناعس الذي يطرب به الناس فيتسرب الخدر إلى مفاصلهم ويرتكز تفكيرهم حول الجنس، وتناسى أن ظهوره كان" إبان اشتداد الحركة الوطنية في مصر في الوقت الذي تطهرت فيه نفوس المصريين واستيقظ فيها ضميرهم معتلجًا بالأشواق النبيلة إلى حياة كلها نور وحرية"، وقد أعادت جريدة القاهرة التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية عام 2008 نشر صور للحوار مع لويس عوض وسلسلة المقالات التي نشرتها مجلة" حرية الشعوب"، ونوهت في تقديمها أن المقالات على حد وصف المجلة نشرت لتكون بداية لسلسة تحلل فن عبد الوهاب باعتباره


سيد درويش


فريد الاطرش

أحد عوامل الهدم في المجتمع المصري ولفضح سرقاته الموسيقية، وتذهب فيروز كراوية إلى أنه من المقدمة الصحفية لجريدة القاهرة يمكن أن نرجح أن المقالين غير الموقعين كتبا بإيعاز من عوض أو كتبهما بنفسه.
الأربعينات بصفة عامة كانت مرحلة تموج بنذر تداعي النظام السياسي ومنها انقسامات حزب الأغلبية" الوفد"، ونمو الجسد الاجتماعي لجماعة الأخوان المسلمين، وظهور الحركات المتأثرة بأفكار الفاشية والنازية الأوروبية وأهمها حزب مصر الفتاة، وانتهاج الاغتيالات السياسية وتفتت التنظيمات الشيوعية وتأجج الصراع الاجتماعي وصولًا لذروته عند حريق القاهرة 52.
في عام 1940 يكتب سيد قطب الناقد الأدبي المعروف بتوجهه الإسلامي المستقل وقتها قبل انضمامه للإخوان المسلمين مقالًا نشر بمجلة" الرسالة" هاجم فيه بعض المطربين واتهمهم بإفساد الذوق المصري ووصف الغناء بأنه مريض لأنه حسب رؤيته" يهدم بناء المجتمع المصري ويحطم الخلق الشخصي ويحارب فضائل المرأة والرجل"، واستشهد قطب ب"يا لوعتي يا شقايا..يا ضنى حالي"، و" الهوان وياك معزة" لمحمد عبد الوهاب، وأشار إلى أن الأغنيتين لا شك أنهما "يؤذيان الرجولة وكل فضائلها أشد التأذي".
سيد قطب بالطبع كان نموذجًا آخر لنوعية الصراعات والتيارات التي استهدفت توجه عبد الوهاب والتقليد الذي ينحدر منه، وكان في نقده للغناء وغيره من المجالات الفنية معبرًا جامعًا عن خطين فكريين سابقين ربما على ظهوره، لكنه طرحهما بلغة نافذة خصوصًا بعد انقلاب 52: خط انفصل فيه الناقد عن تقييم العمل فنيًا لصالح تقديم محتواه أخلاقيًا ودينيًا، والثاني تأكيد على فن المهمة والرسالة، بتقييد الفنانين بإطار رسالي يعملون من داخله، يقول في مقال وجهه لمجلس قيادة الثورة آنذاك بعنوان" أخرسوا هذه الأصوات الدنسة:

وعبد الوهاب رأس مدرسة، والاخرون ليسوا خيرًا منه بل هم شر، ولا سبيل لعلاج هذه المخلوقات الشائهة الزرية إلا بأن تخرس هذه الأصوات الدنسة إلى الأبد، إذا أردنا أن نربي روح هذا الشعب تربية جديدة، وواجب الثورة أن تفعله مهما يكن فيه اعتداء على حرية الأفراد، واجبها أن تحمي الناس من أنفسهم أحيانًا كما تحميهم من المخدرات، والمخدرات لا يمكن أن تفسد ضمير الشعب وأن تفتت تماسكه، كما يفسدها فيلم واحد أو أغنية من أغنيات هذا الطابور.
رغم كله فقد نجا عبد الوهاب من الجميع بفضل موهبته وذكائه حتى في التعامل مع ضباط إنقلاب يوليو، بفضل استدعائه لسيد درويش الرمز المركزي للتجديد، استدعاءً مدركًا لروافد الاتهام وأطرافه، يعرف الرواية الإيدلوجية التي تُنسج عن المجدد الحقيقي والمجدد الزائف وانتزع لنفسه شرعية التجديد في مواجهة من يغلقون الباب دونه، مدركًا أن بناء سردية الفنان المجدد وصناعة مكانه جزءًا على الحدود ما بين الفني والسياسي.
" كل دا كان ليه"، لفيروز كراوية، كتاب يلاحق تحولات الأغنية المتصدرة في العالم العربي على مدى قرن ونصف ويتابع الأسباب التي دعلت هذه التحولات ممكنة، كتاب قل مثيله بين الكتب التي تقرأ رحلة الغناء العربي، يصدح فيه عبد الوهاب بجزء وفير بما يكشف التحولات ليس فقط في عالم الغناء بل في تقاطع الفن مع السياسة وتقلباتها، وبما يجعل عبدالوهاب وسيلة مواصلات حسب تعبيره بين الطبقة الفقيرة وباقي الطبقات، يقول عبد الوهاب: كان الاتصال مقطوعًا بين مختلف الطبقات، فما يعجب الوزير لا يعجب العمدة، وما يسر ابن البلد لا يسر الباشا، لكن الراديو والتلفزيون وغيرها أسهمت في تذويب فروق الأذواق وتسهيل مهمة الفنان الحديث، ومن يتدرج في الطبقات إنطلاقًا من طبقته الفقيرة يستطيع العبور إلى جميع الأذواق.
عاش عبد الوهاب رغم المخدرات، وذهب الجميع ضحيتها.


عبدالوهاب مع احمد شوقي

مفهوم
الضحك عند
أفلاطون



شكيب عبد الحميد
المغرب

تناول الفلاسفة عبر العصور مواضيع فلسفية وأسسوا لمفاهيم ونظريات في الخير والشر والأخلاق والسياسة والدين وفي الجمال والفن كما ساهموا أيضا في التنظير للضحك ،هناك من ساهم فيه بشكل عام ولم يخصص له مؤلفا خاصا بل فقط ضمنه في سياق موضوعات تناولها كما فعل أفلاطون.أو العكس هناك من خصص له مؤلفا كاملا كهنري برغسون .

ولكن ماذا عن الضحك تاريخيا ؟

لم يكن هناك فرق بين الضحك والبكاء في الثقافات القديمة.الإنسان القديم لم يكن يفرق بينهما الضحك عنده كالبكاء، لم يكن النضج العقلي يسمح له بالتمييز والفصل نظرا لثقافته البدائية. فبصنعه أقنعة للضحك والبكاء رمز إليهما وكأنهما شيء واحد ومازالت هذه الظاهرة إلي اليوم كشعار قديم دال على الضحك والبكاء، على الحزن والفرح. فأصول الكوميديا والتراجيديا نشأتا من طقس واحد ثم بعد ذلك بدأ الفصل، هذا الفصل الذي اعتبرته الفلسفة الرواقية عبثا .

أفلاطون والضحك

كيف تناول أفلاطون الضحك؟

هناك عدة دراسات تبين تناول أفلاطون للضحك. ولكن إذا كان موقفه من الشعر والشعراء سلبيا فهل سيدخل الضحك ضمن خانة الرفض عنده ؟ سؤال لا بد من طرحه لأنه يفرض نفسه علينا بإلحاح، فأفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته ولم يقبل سوى الموسيقى لأنها تهذب النشء، فهل الضحك عنده مثل الموسيقى؟.

لقد انتقد أفلاطون جميع الفنون من شعر ورسم خصوصا شعراء التراجيديا ونجد ذلك في كتابه الجمهورية، في الكتاب العاشر نراه يبعد الفنانين والشعراء من جمهوريته:

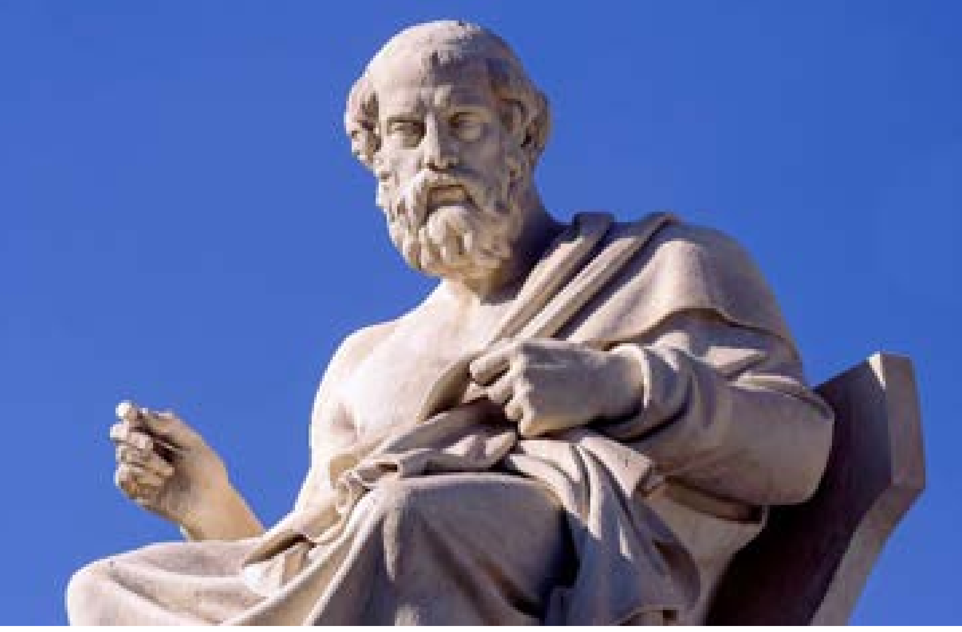
-"فلننظر الآن في شعراء التراجيديا وفي كبيرهم هوميروس. من الناس من يعتقدون أن هؤلاء الشعراء لهم في كل الفنون نصيب، وإنهم على علم بكل الأمور الإنسانية، من فضيلة ورذيلة، بل وبالأمور الإلهية ..."1

ويتابع "إذ أنهم لا يخلقون إلا أوهاما لا الأشياء حقيقة. أم أن الشعراء يقولون بالفعل أشياء حقيقية. ولديهم بالفعل معرفة حقيقية بالأمور التي يظن الناس أنهم يجيدون الحديث فيها؟" 2

"أتظن انه لو كان في وسع احد أن ينتج الأصل وصورته معا، فهل نراه يكرس جهوده لصنع الصور ويتخذ منها غاية قصوى لحياته، وكأنه لا يملك ما هو أفضل منها؟" 3

"فلا بد إذن أن يهتم الفنان الحقيقي، الذي يعرف ما يقلده، بالحقائق لا بمحاكاتها، وان يحرص على أن يخلف من بعده آثارا قوامها عدد كبير من الأعمال الرائعة، ويؤثر أن ينصب عليه المديح ."4

"وإذن فلا يحق لنا أن نستدل من ذلك على أن كل أولئك الشعراء، منذ أيام



أفلاطون

هوميروس، إنما هم مقلدون فحسب فهم يحاكون صور الفضيلة وما شابهها، أما الحقيقة ذاتها فلا يصلون إليها قط إن الشاعر كالرسام الذي تحدثنا عنه منذ برهة، والذي يرسم اسكافيا دون أن يعرف شيئا عن إصلاح الأحذية، ويقدم صورته إلى الناس لا يعرفون عن الأمر أكثر منه، ولا يحكمون على الأمور إلا بمظهرها وألوانها."5

"ألا تعلم أننا نبدأ بتربية الأطفال برواية القصص الخيالية التي لا تعدو أن تكون من قبيل الأكاذيب، وان كان لها من الصدق نصيب ضئيل. وتلك القصص هي ما يروى لهم قبل إلحاقهم بالمدارس...."6

"وإذن فأول ما يتعين علينا عمله هو أن نراقب مبتكري القصص الخيالية فان كانت صالحة قبلناها، وان كانت فاسدة رفضناها. وعلينا بعد ذلك أن نكلف الأمهات والمرضعات أن لا يروين للأطفال إلا ما سمحنا به، وأن يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيرا مما يعنين بتكوين أجسامهم بأيديهن. أما تلك الأقاصيص الشائعة الآن، فمعظمها ينبغي استبعاده."7

"إننا لسنا ألان شعراء يا اديمانتوس، لا أنت ولا أنا، وإنما نحن ننشئ دولة، ومهمة منشئ الدولة هي أن يصوغ القوالب العامة التي يجب أن يصب فيها الشعراء أقاصيصهم، ويضع لهم الحدود التي ينبغي أن لا يتعدوها،أما تأليف القصص ذاته فليس من شأننا."8

كما رأينا من خلال النصوص فأفلاطون انتقد بشدة الشعراء وأبعدهم من جمهوريته التي لا مكان لهم فيها، لأنهم سيفسدون الناشئة، ولا يصلحون لتأسيس المدينة الفاضلة ، هذه المدينة التي تعتمد على القوة في جميع، الميادين ،ابتداء من الأسرة والتربية والمعاهد إلى الجند. فمقاليد الحكم تتطلب القوة والإرادة وإلا ستفسد المدينة /الجمهورية.

يستمد أفلاطون فلسفته من التراتبية الموجودة في الطبيعة، فهناك الحكام من ذهب، والجنود من فضة، والعبيد من نحاس .

رؤية أفلاطون للضحك مماثلة لرؤيته للشعر والفن إذ يعد الضحك مخربا للشباب، والضحك في نظريته مضاد للسلطة فبالضحك يمكن للعامة أن

تخرب ما تقوم به الطبقة الحاكمة ولهذا لا يجب أن يتجاوز الضحك حده والا انقلب إلى ضده أي الخروج عن سيطرة الحكام .
فالضحك يؤدي إلى التطرف كما عبر عن ذلك في الجمهورية والتطرف أو الإفراط في أي سلوك أو انفعال يؤدي إلى انفلات زمام الأمور إن على مستوى الفرد أو الجماعة وقد يؤدي الضحك إلى العنف عن طريق السخرية بين الأفراد، بل يؤدي بالفرد لأن يصبح مهرجا ويفقد وقاره وهيبته. وقد يترتب عن هذا مشاحنات إذا تجاوز الكلام حدود اللياقة فتفسد الأخلاق وبالتالي تتقوض أركان الجمهورية.
فإذا كان أفلاطون قد صب جام انتقاداته على الشعر، فجزء كبير ينصب على الضحك بوصفه خطابا مخربا ومدنسا لأنه اختصر وظيفة الشعر في اللهو والتسلية والهزل، وفي كونه يحجب الحقيقة ويلبس الحق بالباطل، مما يفسد السير الطبيعي للمدينة. وفي ترتيب النفوس التسع التي وزعها أفلاطون على أصناف البشر فقد صنف في" محاورة فايدروس "نفس الفنان في الرتبة السادسة وقدم عليه الفيلسوف والحاكم والتاجر والرياضي والعراف أو رجل الدين. جاء في محاورة مع "كيبيس" تحمل عنوان "فيدون ":
-في حين تحرر الفلسفة النفوس وتطهرها من ملذات الجسد وشهوات المادة يدنسها الشعر، والفن عموما، بإغراقها في الشهوات والملذات"9
الشعر عند أفلاطون مرادف للفن والهزل، فخطاب الشعر خطاب غير جاد ولا ينفع المدينة وكل ما يهمه هو خلق متعة حسية عابرة في النفوس. وأفلاطون لا ينفي البعد الجمالي في الشعر ولكن يستبعد الجانب غير العملي لدى الشعراء .ونستشهد على ذلك بقوله:
"وعلينا أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال وما شاكلها،لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو أنها لا تلقى من الناس أذانا صاغية، وإنما لأنها كلمات ازدادت إيغالا في الطابع الشعري قلت صلاحيتها لسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحرارا يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت "10
نرى كذلك أن أفلاطون أقام رقابة على الشعب وعلى سلوكه وأنشطته الفنية والأدبية من شعر ورسم ومسرح ومحاكاة. وأسس للطبقية من منظور الطبيعة وتراتبيتها ففرق بين العامة والطبقات الراقية وحارب الضحك الذي يتجاوز الحد ويؤدي إلى النيل والسخرية من السادة وحذر، مما اسماه الطيش والاندفاع والابتذال الذي يؤدي إلى انقلاب في المعايير والحط من قيمة الحكام والسادة وإفساد سياسة المدينة /الجمهورية .
ولكن مع ذلك يفسح المجال للضحك كما فسحه للشعر ويتسامح في حكمه عليه ومن خلال هذا النص سنرى ذلك:
"ولكن ما دمنا قد بدأنا بعرض أرائنا فليس لنا أن نخشى سخرية الساخرين اللذين ينتقدون ما نريد إدخاله من التجديد لا في موضوع تربية النساء لدينا


هوميروس

فحسب بل في تربيتهن الموسيقية والذهنية وتعويدهن حمل السلاح وركوب الخيل ....11" ويتابع: "...ولنبتهل إلى الساخرين أن يكفوا عن سخريتهم وان يكونوا جادين وان يذكروا أن الإغريق منذ زمن غير بعيد شأنهم شأن معظم البرابرة اليوم، كانوا يجدون من المخجل ومن المضحك أن يرى الرجال بعضهم بعضا وهم عراة، وأنه عندما بدأ الكريتيون ومن بعدهم الإسبارطيون يتدربون على رياضة أبدانهم وجدت دعابات ذلك العهد مجالا كبيرا في البدع 12".
لم يستطع أفلاطون الإفلات من موضوع الضحك رغم انتقاده له ومحاولة إبعاد المضحكين والظرفاء من مدينته الفاضلة، ورغم النقد القاسي، إلا أن الضحك ضرورة إنسانية ورغبة لا يمكن تجاوزها أو كبتها، لان الإنسان كما قال أرسطو حيوان ضاحك

المراجع:

-1فؤاد زكرياء، جمهورية أفلاطون،
-2نفسه
-3نفسه
-4نفسه
-5فؤاد زكرياء، جمهورية أفلاطون، -ترجمة-ص.335
-6نفسه، ص.335
-7نفسه، 336
-8نفسه، 337
-9أفلاطون، فيدون في خلود النفس، ترجمة عزت قرني، دار القباء للطباعة والنشر القاهرة
-10نفسه
شوالنشر القاهرة
-12نفسه

انتخابُ الموسيقى



منير الإدريسي
المغرب

في الموسيقى لا أفضل صوت الجيتار وحده. ولا حتى البيانو منفرداً. مع أنّي أستمع إليهما -إنها مسألة تفضيل- وأستمع إلى جوقة الآلات الموسيقية كلّها تلك التي لا أستطيع العزف على أية واحدة منها. الاثنان يشيعان مع كل نغماتهما الجميلة نوعاً من البرودة والقوة الصريحة. أعني الجيتار الذي ينحني عليه حالم يحلم بالعذوبة التي تخلفها حركات أصابع يديه. ورنّات مفاتيح البيانو وهي تفتح حيّزاً للهدوء كرفع الهواء لتنورة صيفية شفافة في فسحة الصمت المتين. عكس الكمان منفرداً، إنّه النّغم الدافئ، حتى وإن سالت حركته بكل الشجن العميق. ويصير له ما يقوله حين يكون محتشداً. جمهورية من الكمنجات تستطيع أن تجيّش كل المشاعر في لحظة زمنية واحدة. تقسو وتلين وتحنّ، وترفض، وترفس كفرس غير مروضة. تستطيع أن تبني صرحاً وتهدمه في آن. ترفعك عالياً بحرارة، احتفالاً بهيجاً بما نجهل. ثم تتركك في انزلاق النايات إلى مصير قشعريرة من برد الوحدة.

وحين يكون الأمر متعلّقاً بسيمفونية، فإن للكمنجات جُملاً لن، تستطيع أيّة آلة أخرى، ابتكارها بنفس الأعجوبة. إن غابت الكمنجات فلا شيء يعوّضها لتكون ثمة سيمفونية.
لها قريب في مثل ذلك الدفء، آلة وترية محكوكة لها حضور عظيم، التشيلّلو. هذا العم المسترخي بأريحية واثقة خلف الجميع. والذي بإمكانه أن يحنو أكثر كلّما دُعيَ في تركيبة اللحن، مُعتنياً في تمعّن مُستحق، بشارب الزّمن الموسيقي. كحلاّق رزين.
أمّا إذا تحدثنا عن الآلات الهوائية الخفيفة الأخرى، بالأخص آلات النّفخ النحاسية، فإن آلة الأوبوا تقف خلف ظهر الساكسفون مع ما لها من سلطة واستقرار على النوتة. ينبغي أن أقول أني متحيّز إلى الساكسفون. فالساكسفون هو صديقي. وصديق أيضاً للمساءات الصيفية.
عند نهاية دراستي الجامعية، وإلى ما بعدها بسنوات، تعودت الاستماع إليه في شريط كاسيت، كانت موسيقاه لا تتوقف في البيت كأنها بلانهاية. نهرٌ من الانسياب الساكسفوني العجيب. وقد كانت النهارات صيفاً، وأنا حر، ومتبطّلٌ، فيما النسائم الآتية من النافذة ترفع نغماته من مرفقها برفق حتى يغرق بنا المساء في حوض من النجوم.
لا يبرز الساكسفون بشكل أكيد إلا كعزف منفرد. وإلاّ -إن لم يجد له فجوة- فهو في حمّى العزف الأوركسترالي مثل زجاج نافذة شفاف جداً، لا يبين في مواجهة الأفق.
يجعل الساكسفون الزّمن عمودياً. الزمن الموسيقي، والنفسي. ويبرز الصمت معه صلداً كمعدن الألمنيوم. هذه هي إحدى معجزاته التي لا تجاريه فيها أيّة آلة. مبنيٌّ هذا الاستنتاج عن تجربة شعورية ذاتية. وأستطيع أن أبرهن عليه أمام نفسي فقط، وأنا أخوض التجربة. أما ما يعتقده الآخرون في الساكسفون فهذا شأنهم الخاص. لأنه موكل إلى وعي الأحاسيس. واختبار الحالة مبني على الذاكرة أيضا وما شابها من انفعالات.. وعلى ما أجهله كليّا.
مثلما أجد أن لغة الساكسفون لا تتحقق بمثالية إلاّ في المساء الذي يرحل ببطء شديد، وهو يهمهم في نفسه بشيء غامض كهذا: "فَلتريني أيتها السحب.. امتصني أيها الأفق. إن هوائي ساكن، ومع آخر أنفاسي تثقب النجوم السماء كآلة نفخ معدنية".
أما حين تتحوّل الموسيقى إلى جغرافية على الخريطة، وتنحصر في شعب ما، كأن نقول هذه موسيقى شعبية إسبانية أو برازيلية أو بلغارية أو افريقية... فهنا بالنسبة لي، لا يعود للآلات الموسيقية من أولوية. بعضها يضمحل أو يُقصى، ويصبح لمزيـــج الإيقاع شرط إمكانية استعذاب ما احتفظ به منها، بالقوّة.
كل موسيقى هي، بالضرورة جميلة؛ ولكن الأمر متعلّق بما نفضّل. لا يمكنك أن تتصوّر الآلات هنا إلاّ إيقاعا بلا شخصية، (دأبي أن أشخصن الآلات). متخليّة عن

الامتياز الذي تحدثنا عنه، إلاّ في حالات نادرة. حيث تهيمن في مسار التوليف الإيقاعي آلة على أخرى. كهيمنة الطبل في الموسيقى الإفريقية. أو استحواذ مزمار القربة الإسكتلندي في العزف البلغاري، ويكون للحديث عنها أهميّة مبرّرة. الإيقاع الشعبي أهم من نَفَسِ الآلة. فأنت هنا تنصت لروح شعب، عفويته ونبضه. نبض حقيقي وليس مجازي. خطوات الإفريقي في السهوب وركض الفهود تنتقل هنا إلى الإيقاع، ضربات مطرقة الحداد في دكاكين اسطنبول القديمة، التاريـــخ الذي أثقل هذا الشجن الإيراني، أو الطبيعة التي أطلقت هذه البهجة الفنلندية.

أنت هنا مع الإيقاعات البسيطة لمجتمعات شفهية. مع نفحة موسيقية احتجزتها آلات كقمقم الجنيّ على سلم موسيقي محدود؛ ما إن يمرّر الأمازيغيُّ السُّوسي قوسه على ربابه حتى ينطق الجنُّ بالسُّلم الخماسي دون أن يبرحه. إن بعضا من هذا النوع من الموسيقى يحمل روحاً مسحورة مسجونة لمئات من السنين. ذلك ليس بمحض الصدفة؛ فقديما وُظفت الموسيقى عند القبائل البدائية من أجل أعمال السِّحر تحديداً، ولأغراض عملية وليس من أجل الفن. لذلك يعصب أن تطربني موسيقاها قدر ما تدهشني أو ترعبني، بعضها له مسّ الشياطين. (تحضرني الآن إيقاعات گناوة على سبيل المثال) هزات ترددية لعوالم سفلية تخاطب الأجساد وهيجانها أكثر مما تخاطب الرُّوح. باستثناءات لا تُذكر أستطيعُ أن أجد لها روحاً وأفقاً.
أحيانا ترتقي مثل هذه الموسيقى فجأة وتصبح صافية عندما تنتقل إلى أقاليم رحبة، حين تصهر جيّداً وتصقل. في انفتاحها على آلات ومناخ ثقافات ومناطق أخرى مختلفة. مثل موسيقى البلوز الحزينة المحتفظة بنغمات السُّود الفلكلورية التقليدية في أوائل القرن التاسع عشر. والتي نجد أثرها ملموساً في الجاز . هذا الجاز العظيم. الليلُ الموسيقيُّ المتوهج بنجوم سماء حالمة، هادئة، ليس بريقها سوى من نحاس آلات العزف. هذا الخفيف العميق الجريء والمرتجلُ والذي يجمع في حضرته بين البيانو الناعم القوي، والساكسفون السيّد الأشهر المهيمن. والذي يحفر للإنسياب الموسيقي أخاديده وتفرعاته إلى جانب البوق والترومبون والغيتار المضخّم.
تبقى دوافع ميول الفرد الموسيقية غامضة؛ لكن للموسيقى تردّدات. وأينما تكون منزلتك الرُّوحية تكون موسيقاك المفضلة. هذا ما أعتقده بالحدس. وأوّل شيء يعرفك على الآخرين بدقة، هو أذواقهم الموسيقية.
لا تقتصر الموسيقى على مجال الصوت، بل تشير إلى شيء خارج نطاق النّغم الخالص والإيقاع؛ وإن كانت النماذج الصوتية المتحركة بعد تطويرها لحنيا هي من يؤلف مضمون الموسيقى. إن ثمة روح ووعي خلف ذلك كلّه. يطلق هذه البهجة البسيطة أو يصدح بهذه الحقيقة التي لا يمكن سوى تبجيلها لما توقظه فينا من شعور لا مرئيّ خفيّ في طبقات وعي أعلى منسيّة.

في بدايتي الشعرية، وتحديدا في أواخر التسعينيات كنت وبعض الأصدقاء نشكّل حلقة للشّعر. صنّفنا من قبل البعض منّا أولئك الذين كانوا يضعون ربطات عنق بألوان غير متناسقة وملونة، بشكل يدعوا للرثاء على أننا شعراء غامضون يكتبون سطورا غارقة في اللامعنى بلاوزن ولا قافية، ويسمونها بوقاحة جريئة قصيدة. كنا في الحقيقة لا زلنا نتشكّل ونتأشكل، نجرّب طرقا لا نعرف أين ستأخذنا على وجه التحديد. ذلك أن ملامح الشعر الذي نريد أن نكتبه لاتزال بعيدة عنّا. ما تزال تتمخض عن قراءاتنا المفتوحة على الشّعر الراهن عربيا وأجنبيا. لكن الشباب الذين كانوا يكتبون القصيدة العمودية كان لديهم الوضوح التام بأن ما يكتبونه هو قصيدة بالفعل. دون أن ينفتحوا على التجارب الحديثة والراهنة في لغتنا العربية أوفي اللغات الأخرى، فقد كانوا مدرسيين جدّا. ومنضبطين للغاية. فالنماذج التي ينسخونها في شعرهم تدعمها المناهج المدرسية. بينما النماذج الشعرية التي نفضل مهمّشة، ولا وجود لها على الإطلاق في كتب الطلاّب. لم تكن لقصيدتنا أية شرعية. إنّها مثل ذئب الجبل. لا يداعبه أحد. خلافا لقصائدهم التي تشبه قططا سمينة مألوفة جدا، ومشبعة بالمداعبة. محكمة إحكاما تاما وهي تلتقي بنفسها بطمأنينة كالدائرة. وإذا كان ثمة من خطأ ترتكبه قصيدتهم فهو خطأ تسهل ملاحظته، ويمكن تصحيحه بالرجوع إلى الخليل بن أحمد الفراهدي أو إلى قاعدة الإعراب من خلال براهين وأدلة. بينما أخطاؤنا الصغيرة نحن، من يستطيع منهم أن يفهمها في مسارات أخرى بكر تغيب عن الأذهان المغلقة على نفسها في الماضي.

سألت أحدهم ذات مرة، ونحن نتسكع بعد خروجنا من أمسية في مدينة صغيرة: كيف يكون المرء شاعرا في نظرك؟
حين يمتلك اللغة، أجاب. ويحفظ الكثير من الشّعر ثم ينساه.
يا له من بؤس، قلت. وتفلت من بين أسناني باتجاه الرصيف.
وكيف يكون شاعرا في نظرك أنت؟
قلت: حين يحرّر جمود اللغة في الكتب التي تشبه المقبرة، يحرّر عقله، ويتبع نداء قلبه، وقد انفتح بالقراءة على الفلسفة والعلوم كلها والمعارف والفنون، وحين تكون صورته الشعرية وفكرته الشعرية، ومشروعه الشعري سؤالا في الشّعر ومستقبله. لا لعبا بالكلمات المنمقة ولا تحريكا لجرس القافية، لا تشبيها ولا استعارة تفتقران إلى العمق والشفافية المرهفة حدّ شفافية الصمت. أرى الشعر بلا أغراض ولا أبواب، إنه الكون المفتوح الذي يتوسع شيئا فشيئا كلما تفتّح إدراكنا أكثر. الشعر يسيرُ ويتجدّد لأنه حي، وليس جامدا كالصخرة.

حين حظيت قصيدة أرض اليباب للشاعر ت س إليوت، بشهرة واسعة وشعبية

كبيرة، اغتمّ الشاعر وليام كارلوس ويليامز، وأحسّ بالغضب. فكتب منفعلا: ” عقب ظهور أرض اليباب شعرت كأنني انتكست عشرين سنة إلى الوراء. فمن ناحية نقدية أعادنا إليوت إلى فصول المدرسة من جديد في اللحظة التي خلنا فيها أننا اقتربنا من تأسيس شكل جديد من أشكال الفن يستمد جذوره من مكان نشأته“.
هذه انتكاسة عشرين سنة فقط إلى الوراء، لكن حين يشاهد المرء مثلا برنامج شاعر المليون الذي يحظى بمتابعة الملايين، وشعراءه التقليديون بالجوائز المادية الكبيرة، لابد وأن يشعر كأن ريحا صفعته، ورمت به قرونا إلى الخلف. وحين يرى التسويق الإعلامي والمادي الهائل لدس هذا النوع الميت من الشعر عنوة في الأنشطة التي تديرها مؤسسات ثقافية كانت إلى عهد قريب تتبنى قيم الحداثة يصيبه الدوار، ولا يعرف أين نسير بثقافتنا وبفكرنا وفننا هل إلى المستقبل كما يجب أن يكون عليه الحال، أم إلى الوراء؟.

الشّعر، تقول لويز غليك الحائزة أخيرا على نوبل، ليس مجرّد قصيدة تكتب بل هو طريقة حياة تنظر من خلالها إلى العالم“. لكن، أية طريقة سننظر بها إلى العالم بهذا الشّعر العتيق، المكبّل. الذي لا يذهب أكثر من تكرار نفسه بلا ملل. يدور حول نفسه دون أن يقول شيئا في الشّعر وأسئلته، دون أن يقدر حتى الآن مع آلالاف القصائد التي كتبت أن يستوعب عالمنا هذا المتغيّر باستمرار ولا أن يطعم نفسه بالجديد، أو يخلق الحيوية في لغته الأم؟ أكيد أن النظرة التي ينظر بها إلى العالم هي نظرة تقليدية حدّ العماء. نظرة لا تجد طريقة للنظر. لو، أننا منحنا شعراء القصيدة الحرّة، الذين يبدعون حقا، ويبحثون ي شغلهم عن مفاتيح جديدة ليقولوا شيئا جديدا للعالم خذا الدعم، وهذا الانتشار.

المكتبةُ قفرٌ، لها رائحة خاصة بها، إنها رائحدة الركود والموت. ويليام كارلوس وليامز
الشّعر الميّت.
وآراغون يقول لنا تلميحاً في القصيدة كلها، أن الشعر ليس له أبداً أن يكون لغة اليقين فهو ما وُجد أولاً وأصلاً إلا ليكون لغة السؤال -، فيقول «أنا لم أنته أبداً من ولادة ذاتي...»
القلق الوجودي: ”القلق هو دُوار الحريّة“ سورين كيركغارد

يكتب الجميع بيد واحدة.

كآبة موشاة بسرورٍ قديم

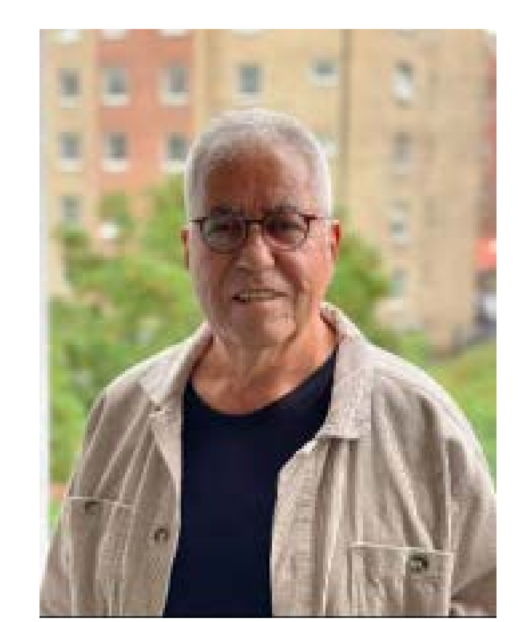
في غياب محي الاشيقر



دُنى غالي
العراق .. الدنمارك

ما أصدره محي الأشيقر، قليل جدا، وحين مرّ ما يقارب العشر سنوات، ما بين روايته " كان هناك" وإصداره الأخير " سوسن أبيض" كان هو، كما أحسب لايزال "هناك"، يحاول جهده أن يدفع بمجموعته القصصية الأخيرة للظهور، لعله يتحسّس مذاق الـ " هنا":

" أما هنا، ولكي يجيء الغد ثمة صمت مهلك وممانعة ضارية، في كل مرة يفضيان، عبر غيبوبة مديدة إلى تفشي قطرة الحبر التي تكون قد سقطت غفلة على شرشف الضوء من قلم كحلها؛ هكذا لا يحدث الغد هنا".



وفاؤه المنقطع الصافي لم يقتصر على "الزمن الغابر" و"الجغرافيا الغابرة" في كل ما كتبه، وفاؤه ذاته كان للاحتفاء الذي تلقاه مذ نشر أول نصوصه. الحفاوة الكبيرة التي استقبل بها النقّاد والأصدقاء القرّاء ما قدّمه قد أجفَلتْه، حين ميزوا خطّه الخاص الذي رسمه في الكتابة. جرّ الترحيب والحماسة بالتالي إلى تريثه التام بشأن كل ما سيدفع به للنشر لاحقا. توغّل بعيدا في مناجم اللغة، تباطأ، جدا جدا، تأمّل طويلا في شذرات لكتبٍ مفقودة، ساءل قصائد وأقوال واعترافات، تفاعلت أو تقاطعت مع خزينه الشخصي وتجربته في المنفى. تراجع يقينه، مُقرّا انّ للكتابة شرطها الخاص ولواعجها. هذا هو ما استشفيته في حوار معه قبل رحيله. عندما يتشكّل النص، وما إن يعبر في طوره ليأخذ صورته النهائية، حتى يوقِفه ولزمنٍ غير محسوب. كان عليه أن يدور ويلوب، في كل مرة من جهة، قد يجدها الأنسب لتصديه للفكرة والقصّ. بفائضِ قلقٍ، يتوخى الرفق، يمنح الطمأنينة، ولايتسبب بأدنى أذى للعين والأذن، مع حتمية الإحساس انه لن يصل إليه.

هو من النخبة النهمة للقراءة أولا، من الذوّاقة لعيون الأدب العربي القديم، الراصد للسير الذاتية الملفتة لأساتذة عراقيين وعرب، سياسيين، مفكرين، مؤرخين وعلماء، كتبيين ولغويين مُغيبين، المنجذب لكتب التاريـ...خ النادرة، قديمها وحديثها.

سرده المكثّف، يطبع في الذهن سلسلةً من أفلام قصيرة تضيئها التفاصيل، ذات الغنى بالإشارات. تحسبه منذورا منذ ولادته للبحث عن استعارة تبهرنا، للبحث عن أسماء علم مبتكرة لزخم دلالاتها، ابتهالات صوفية تسندها الموسيقى، اشتقاقات حنونة تبعث بعاميتها المفصحنة، وهي لسانه اليومي، اشتياقا وألفة من روحه.

كنت قد نشأتُ في وسط مؤدلج ، في مجتمع لا يعرف الحرية، ولا الانفتاح كما يظن، والهوة ما بين مكوناته واقع، شأن دول عربية كثيرة، لذا انهمكتُ لاحقا مهووسة بالمخالفة، مأخوذة بالكتابات التي خلت من كل شيء أعرفه وفيه ما يشي بأيديولوجية، بالرأي الإطلاقي، أو الذي يقترب من عنصرية، أو تعصّب. هل وجدتها؟ لا، ليس تماما، على أية حال ليس في ما وقع بين يدي، وهدفي لحاله الذي بدأ تمرينا صعبا في الحياة ما كنتُ أتوقعه، أضحى دينا متطرّفا، ولكن، هناك ما اكتشفتُ عرَضا اني أفتقده ومن شأنه أن يعوّض هذا النقص.

شيء شديد البساطة، ثابت وبعيد عن الالتزام المرتقَّب بالوقت عينه، من أخلاط مرجعيات الكون، أزعم قرأته في نصوص الأشيقر: البحث الدفين واللا منتهي عن الحرية، والانتماء إلى الإنسانية من دون شرط!

في رسالة بعثها إليّ الكاتب والصديق إسماعيل فهد اسماعيل في أوائل العام 2011، وفي طريقه للدخول لموضوع كان يخصّ رواية لي، كتبَ بضعة أسطر عن "سوسن أبيض" للإشيقر، التي كان قد استلمها في حينها للتو. وغريب كيف تتراصَف الصدف لتظهر الرسالة لي، من بين حزم أوراق بعيدة، ما كنتُ لأعثر عليها لو قصدت البحث عنها. بخطّ يده وبالقلم الرصاص كما درج على فعل ذلك، يكتب إسماعيل:

" أن تبدأ قراءة كتاب فيستحوذ عليك ناسيا عداه.. لعلها حزمة نصوص، لعلها متابعات قصصية... بيد أني قرأتها بصفتها الروائية... هامش لسيرة ازدواج الهوية.. التباسها. تشتتها. انتشارها نثارا نجوما مطفأة أو باهتة اللمعان. النزف من حيث تدري ولا تدري.. حين يكون الجرّاح شاطرا.. تجدك نازفا في غفلة من الإحساس العاتي بالألم."

ان تبدأ قراءة كتاب فيستحوذ عليك ناسياً عداه .. لعلها حزمة نصوص، لعلها متابعات قصصية .. بيد اني قرأتها بصفتها الروائية .. هامش لسيرة ازدواج الهوية .. التباسها. تشتتها. انتشارها نثاراً نجوماً مطفأة او باهتة اللمعان. النزف من حيث تدري ولا تدري .. حين يكون الجراح شاطراً .. تجدك نازفاً في غفلة من الاحساس العاتي بالألم.

* * *

اختزلتْ نصوص الاشيقر عاطفة جريئة بين مزدوجين بطرحها للمكان: الالتصاق الخالص بالمكان، بأهله، دروبه، شمسه ومائه، بحركة كل ما فيه، وكمجاز يأتي المكان الثاني، الثالث والرابع - كل الأمكنة، بغداد، بيروت والشام وغيرها، انطلاقا من ذات المكان المتخيّل والطفولي الأول، بصورته التي أراد الابقاء عليها، الأجمل الأكثر بهاءا، براءة وفرحا.

الوفاء للمكان يحيل إلى الآصرة التي ربَطَتْه بالأب، الذي يهديه مجموعته الأخيرة: فك الآصرة والانفصال يكون هو الواقعة النفسية والاجتماعية وحتى اللغوية ما أطلق طاقة حرّكت من دون شك تمفصلات الوجود في تأملاته، البعيد والقريب، الماضي والحاضر، وأهوال الرحلة. هذه التشابكات فيما بينها هي التي نسجت نصوصه: في نص تحت عنوان "أسلحة القلب الشخصية" نشر في "الناقد"، يقف الأشيقر عند مشهد يختزل اللحظة العميقة الفاصلة في العائلة، عبر وداع أبّ لإبنه:

" مثل أبي حين قال لي بلحظة تيبس الضوء: ستخرج. تذكرْ. وضعتُك نواة، يوما ما، وها أنت نخلة إلا قليلا، وأنا في طريقي لأن أجني منك شيئا ما، حتى

لو كان ذلك.. طولك أو مشيت ك، أو المهم.. أن تكون، أقصد أن لا تقع، أي لا تتعثر بنفسك".
إذن! لا البقاء ولا المغادرة، إنما القبول بالحالة القلقة، حتى بدا التعبير عنها بـ "تبعثرنا الأقدار وتزاولنا الجغرافيا" مسالما! من بديهياتنا العراقية، غير اننا لا نحسب محي الأشيقر، بعودته بعد سنوات إلى المكان، قد استعاد ما سُلِب منه، ولا نحسبه تمكّن كذلك من محو الأثر الذي خلّفه فعل مغادرته لبلده.
كما لم يقم باب المكان بدوره المفترض؛ الحماية، الاستقبال، التجديد، العبور والتغيير. الباب الذي حاوره ظلّ "مسلّة أسرار" كما أسماه. لم يمهله الوقت ليتوصل إلى فهم موقفه، أو الاتفاق معه. ظلّ في حيرة أمامه أو عنده كمشروع فحص وكشف أزلي محصور ما بين الخارج في العالم والداخل. في قصة " حوار" من مجموعته القصصية "أصوات محذوفة"، يقف رجلٌ وحيد يكلّمُ بابَ غرفةٍ سَكَنها على أطراف دمشق بعد اضطراره الانتقال من بيروت، وهو في مواجهة للقادم المجهول:
"أرأيت، ما من فرق! عندما أتأخر في الخارج، يعني انني ماض في مسار الألم الذي سيوصل إليك. وعندما تنغلق عليّ، يعني انني في دوامة الشجن الذي يعبرني منك إليّ... انغلق، انغلق يا باب. "
والأب والباب يجتمعان في نص " كآبة بيضاء" حين يفرش الشرشف الذي أسماه حديقة ليضع فيه حوائج مختلفة كل مرة، يعقده ثم يضعه عند باب البيت ويغادر : " هكذا يلعب مع نفسه، ليوهمها، عند عودته في ذلك اليوم وربما بعد يومين أو أكثر، أن أباه قد جاءه...، وانتظره وطرق على الباب الذي لم يجب، مسّد على عنق طائر الكناري الذي غرّد طويلا، لكنه لم يعثر عليه، فترك له هذه الحوائج".
وليس غريبا أن تكون هناك من ضمن الحوائج إضمامة محاولات نائمة، مغلقة لازالت قرب رأس سريره بانتظارها المعهود لإقترابٍ جديد منه.
في سنواته الأخيرة بدا محي مثل أمينِ مكتبةٍ متطوع قنوع، ظَفَرَ بطاولةٍ وكرسي عاريين في العالم، هناك أقصى صالة القراءة، أو مثل صيادٍ هاوٍ بطر، يجلس عند الجرف مع الخيط والسنارة وقد خلع الساعة، يستهدِف كل شيء، ومُستَهدفٌ من قبل كل شيء، عدا السمكة. نصوصه الباذخة بأصالتها والمدهشة بحداثتها، غير المنتهية أبدا وفق ما يرى، هي يده التي خِفيةً ظلت تسدّ الجرح.
... وهي دعوة بالأصل لقراءة منجز محي الاشيقر الذي غادرنا بهدوءٍ انسجمَ مع حضوره!

---

*محي الاشيقر قاص وروائي عراقي، من مواليد 1952، توفي في آذار 2024 ، في مدينته كربلاء ودفن في مقبرة العائلة. تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد – قسم المسرح، في العام 1977. تم تعيينه مدرسا في اعدادية كربلاء





للبنين في العام 1978. غادر العراق في العام 1979 إلى بيروت. عمل في مجال الصحافة والإعلام. شغل منصب رئيس تحرير المجلة السياسية الثقافية الفلسطينية "الهدف" في بيروت التي أسسها الكاتب المناضل غسان كنفاني، واستمرت حتى بعد اغتياله. كما كتب في العديد من اللبنانية والفلسطينية، والعراقية لاحقا. انتقل الى دمشق في العام 1982، وعاش مع أسرته هناك لفترة قبل أن يغادر إلى السويد في العام 1990. عاش ما بين العراق والسويد بعد العام 2003 وحتى وفاته.

إصداراته:
"أصوات محذوفة". مجموعة قصصية. 1994. دار فكرة. كوبنهاجن./"ضريح الصمت". مجموعة قصصية مشتركة مع حازم كمال الدين وعبدالله طاهر 1995. دار صحراء. بروكسل./ "كان هناك" رواية.1997. دار قوس. كوبنهاجن/ "سوسن أبيض". مجموعة قصصية. 2008. دار شرقيات. القاهرة.
*العنوان " كآبة موشاة بسرور قديم" اقتباس من النص " كآبة بيضاء" في المجموعة القصصية "سوسن أبيض".

النص أدناه من كتاب " أصوات محذوفة" محي الأشيقر . قصص. – من إصدار دار فكرة. كوبنهاجن. نُشر في العام 1994

خِطط النص

هنالك.. يبدأ كل شيء من القول والدعاء ورواية ما حدث. وما حدث يُحيى ويعاد روايته كل عام، من كل رجل، كل فجر، كل امرأة، كل مزار، كل ولد، كل جدار، كل فضاء، كل شارع، كل مهجة، كل غرام.
ومنذ الملامسة- ما بعد رحم الأم- لهواء هذا العالم، ها هي القابلة تقترب

بثغرها من أذني- أنظر أيّها القلب واسمعي ايتها النفس – لتهمس بفجر الكلمات والآمال والأهواء الت سنصادف لرحمة وحنان او بتلك التي ستعبرنا بوطأة وإيقاع النوائب والأقدار التي لا شبيه لها، وبخواتيم السُوَر.

لقد وُلِدنا في سماوات الصلاة والأدعية والذهب، ونضجنا في تباريـ....ح الوجد والغياب، وعندما انشقّت أفئدتنا، كنا أقرب إلى رفوف الشمع وحواشي الكتب ودمع المآقي ووصال العيون، العيون التي تقول، العيون التي تتأمل، العيون التي تضيء، والعيون التي رأت.. ما رأت.

***

لا نهاية لما حدث، كما لا بداية لما سيحدث، إنه أبد الأذى.

ومثلما اختصتنا الحياة بالهول والرماد، سنقترب أو نبتعد- سيّان- لنقول فتنة قلوبنا وأشواق وتفاصيل مقاتلنا، كل أرض، كل قبلة، كل موت.

نحن لم نقترح النخيل ولا الفرات والا الغياب.. ولا الهباء، انها مفردات التصوير الأول وعدة الحلم الذي سيضاء ويضاع، كل كربلاء.

أهلنا لم يقولوا لنا كيف جاء الحسين، وما مضمون الرسالة التي حُملت إليه، وما عدد أصحابه وأين نزل، وكيف اشترطوا الحرب لحواره... ولا كيف أهيلت عليه السيوف والخيل والرماح ودهور العطش؟

ما من أحد أخبرنا.

الأيام، هي من تربعت على الأرض، وشربت كأس الماء، وتحدثت. الفصول هي من داهمتنا وجرجرتنا.. فعرفنا. والساعة – لحظة الكتابة هذه – من دمع، أصلها فرات. والسماء، هي ورقة شخصية نفردها متى شئنا، لندون عليها ما نريد.

امهاتنا بلا عباءات كما النخيلبلا جريد ولا ظلال. ومواكبنا بلا رايات وطبول وصنوج ودشاديش سود وبيض وراحات عالية، كما قباب بلا فيروز، ومنائر من دون ذهب وأضرحة بلا عطور.

في كل شارع أو زاوية تجلس أو تنهض أجيال من الرايات والتصاوير والسماوات، أوعية.. لها هيئة الكائنات، تهب الماء، والتذكار ورذاذ العطر والحلوى للجميع، حبا وشفاعة بالذي حرم من كل شيء، من الماء والأهل.. والأصحاب، ومن فسحة صغيرة- حتى- تسمح لخيله ان تستدير وتمضي برفقة خيامه وأهله وخيبته.

قد نكون نحن من ابتكرنا الألم، قد، ولكن من الثابت، اننا نحن من جنينا الود والغواية والسخط.. في الطريق إلى جنان أحلامنا المستحيلة.

***

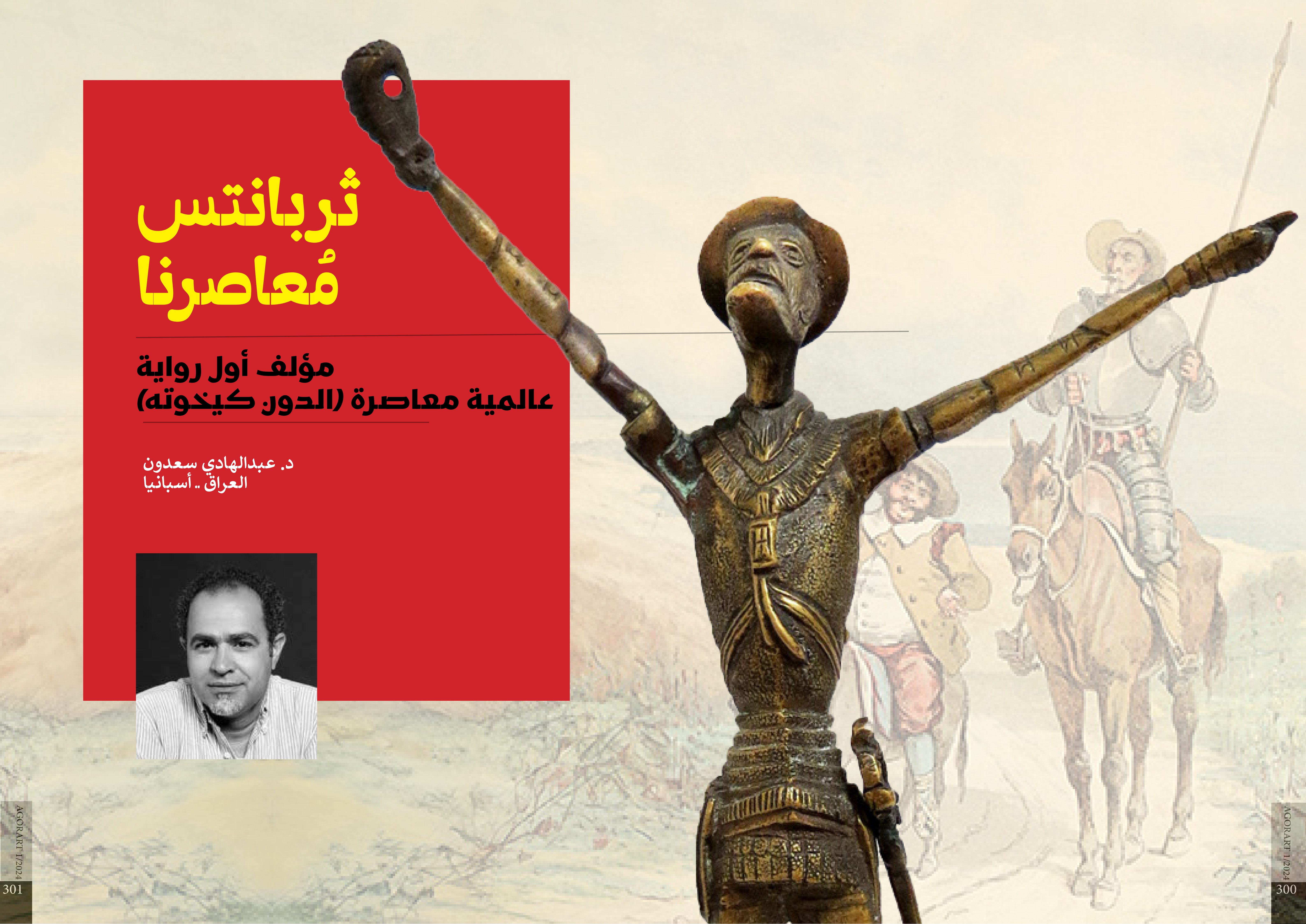
ليست الكتابة أولا، ولا القراءة أولا، ولا الاستماع ولا الحكاية.. أولا.

نحن أولا. نحن هندسة الضوء التي تشتقّها النخلة الكاحلها من حنا الشمس. نحن ضريـ....ح الصمت، المحفوف بصفير الشوارع الخالية، إلا من ضجة عصافير: سقط صغير من هدب عش فاستماتوا ضجيجا عموديا بلون



العسل، وزقزقات من دمع، من فوق إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعالي.. محاولة للنجاة. نحن سمت العطش. حتى عندما ينحذف الفرات، بقلم من رصاص نضيء أنهارا شخصيةونطلق مويجات صريحة.. فتجيء الطيور المهاجرة والرمال وشمس الصيف، لتشرب.

- " إشرب. أشرب..، وتذكر عطش الغريب"
- كان المكان خاليا، خاليا، خاليا.. في الأصل. نحن، إذن مهرجان الطرق الخارجية الواسعة المؤدية الى تويـ....ج المكان- كانت المدينة خالية- ونحن أنهار الكائنات القادمة من تخوم الفقدان وفتك الدول الفتية – كان المكان خاليا؛ نحن المزارع والبنّاء والدبّاغ وصانع الآجر ودليل المطاردين وقاريء الرقاق ونافخ البوق والعاشق المسموم وضارب الطبل والذائد عن الأفئدة وحارس اليأس.. والمجنون والضرير والأصم والمقاتل الأخير – كان المكان..-، نحن المظلومين والظالمين، ونحن الكافرين والمؤمنين، ونحن الأنبياء والسفلة.. كنا ومازلنا، نغذّ السير صوب زماننا، كان العالم خاليا، ومن قلب الدنيا- أفرد خارطة العالم وانظر- من أقصى قصبة عراقية، ومن آخر لوح طيني كسرته نيران الحروب، من هلال الذهب أعلى جبين طفل عراقي.. حتى أقصى شمال الكون، هنا في عزلات اللجوء، نتواكب أقواسا وخطوطا ونقاطا- وجوه بملامح كأن قسماتها مُحيت، انها لرجال ونساء، وما بينهم فتية لهم حياء النساء، وبنات وصبايا لهن جبروت وانخذال الرجال، خليط متدفق من نقطة.. أو تخوم كفّت عن السخاء، تخوم يحكى ان سهولهاوما يرتفع منها كانت ممالك ومراكز وأركان وثغور، حوائجها لا تستجلب بوسائط بل تسير في أنهار وأنفاق، أصولها ومنابعها ليست على هذه الأرض، ودوابهم لا تعلف ولا تسرج ولا تستريـ...ح، من مضاميرها وفلوات فرحها تُهمز بالصفير أو الصليل أو عندما تستبد بهم الأشواق، صوب جدران البيوت والقلاع والمعابد لتستقر وتود إلى طينها وصلصالها، أبنية ورسوم وحفريات وملامح وطوالع وأبراج ونجوم.. تُعجن وتداف وتصيّر وتطلق لأفلاكها ومصائرها من راحات وأكف سحرتها وكهنتها وجلاديها، والنساء لا يواقعن الرجال، والرجال، لا يطأون النساء، هنالك .. يطيّبون أرواحهم وأعضائهم بغبار مجهول، انهم يجنون من الشموس والأقمار قبل الطيور والخيل، ويسرحون إلى هناك، إلى حماقات الممالك، بالتماس مع خيط الأفق المرمي وعصارة النباتات.، يتقلّبون ويتململون ويـهزّون أطراف ليلهم ونهارهم، ويموتون في الحافة، فتندفع أسرار أرواحهم وبـهجة أجسادهم والفاكهة الجديدة صوب الغرف والفناءات والباحات والأروقة، برفقة ما يخرج من البلاد من عطور وطلع وشُهب- تبعثرنا الأقدار وتزاولنا الجغرافيا، قوى لا أول لها ولا آخر تدفع بنا، وفي ظهرنا الحروب والأحلام والكتب المقدسة وبراري البكاء، وأمامنا كلّ ما ضاع وما اعتلّ وما سينهض.. بعيدا، بعيدا، بعيدا، قرب يأس الحسين.
- مالمو /شتاء 1992



ثربانتس مُعاصرنا

مؤلف أول رواية عالمية معاصرة (الدون كيخوته)

د. عبدالهادي سعدون
العراق .. أسبانيا

صار من البديهي والمعروف لدى أي قارئ لرواية (الدون كيخوته) أو (دون كيشوت كما هي معروفة للقارئ العربي)، بأن مؤلفها الإسباني ميغيل ثربانتس سابدرا (1547 ـ 1616) قد كتبها ليجري على لسان بطلها كل التهكم الممكن والسخرية العلنية من كتب الفروسية الشائعة في عصره، العصر الوسيط، المعروف بالعصر الذهبي للإمبراطورية الإسبانية في كل المجالات، لا سيما في مجالي الآداب والفنون. والرواية صورة حية عن عصر عاش فيه وعن إحالات وحوادث وصور واقعية مر بها أو استلهمها من وقائع معينة مرت به أو كان قد قرأها أو وصلت إلى سمعه. وهو على هذا أفضل مصوري عصره بكل فضائله ومخاطره وخطوبه ومساوئه. الحال أنه كتبها ليعري واقعاً وحالة ألهمته تفاصيل مئات الصفحات في رواية أختار لها اسماً مطولاً هو (الفارس النبيل دون كيخوته دي لا مانتشا)، لتنتهي بأن تعرف بـ (الدون كيخوته) لا غير. وقد شاءت أقدار هذه الرواية أن تمنحه الرفعة والعلو الأدبيين دون كل كتاباته الأخرى. لكنه لم يكن يخطر على بال صاحبها الروائي ثربانتس بعد أن نشرها جزئها الأول عام 1605 بأنه سيعود لإتمامها بجزء ثان، عام 1615، وهو الجزء الذي سيمجد صاحبها بصورة أكبر ليعد منذ لحظتها وحتى اليوم بمثابة المؤسس الحقيقي لفن الرواية في كل أزمنته، والتي تضعنا نحن قراؤه الأبرار أن نعيش لحظة السمو والكتابة الراقية الملهمة والتي لولاها لما أصبح لدينا اليوم ما نعرفه باسم الرواية المعاصرة.
من المعروف اليوم وبفضل العثور على وثائق ومستجدات عن حياة ثربانتس وعوالمه الأدبية، بأن الكاتب لم يحد عن الواقع بكثير، فالعديد من شخوص روايته الخالدة (دون كيخوته) رافقته في حياته وتعرف عليها من نماذج بشرية التقاها في مدينته أو في مدن أخرى. وهو في هذا لم يخرج عن نموذج الكاتب الواقعي في عصره، غير أن تجديده وإضافاته جاءت في النمط الروائي نفسه وفي تعدد الصور الحكائية وفي تناول الفرد والمجتمع وفي لغته التهكمية والتجديدية الغريبة وغير المعروفة لدى كتاب زمانه. ومن المسائل المهمة التي تجعلنا ندرك أهمية حياة وخبرة الكاتب ومدى إخلاصه للعمل الأدبي، هي تلك المحاولات الأولى لثربانتس بكتابة النموذج الكيشوتي عبر قصة سابقة أعتبرها حجر الأساس لروايته. ففي قصة سابقة للرواية نعرف عنها الكثير دون أن نصل لنصها لضياع مخطوطته، تناول فيها جنون شخصية مغرمة بأشعار الرومانث الغنائية وكل عوالمها، مما يؤدي إلى لوثة في عقله تجبره على رفض العالم والعيش في عالمه الشعري المثالي. من هذه البذرة أستطاع ثربانتس أن يطور نصه القصير إلى رواية طويلة متمسكاً بالفكرة الجنونية التي تسيطر على بطل الرواية متخلصاً من جنون الشعر إلى جنون البطل بكتب الفروسية، وهي البذرة الأكثر صدقاً وتعلقاً بالواقع الأدبي آنذاك ممثلاً بكثرة روايات الفروسية الفجة ورواجها بين قطاع واسع من جمهور القراء.
عبر نقده الجريء لنمط حكائي، ينقلنا ثربانتس مع بطليه فارس الطلعة الحزينة دون كيشوت وتابعه الفلاح البرئ الساذج سانشو بانثا ومغامراتهما المتتالية، ينقلنا للتعرف على مصائر بشرية وأزمنة تاريخية حساسة، مع قراءة واعية محكمة تمنحنا نظرة نقدية متقدة عن البشر وتوجهاتها المتعددة المسالك. مازلنا إلى اليوم نتحدث عن الرواية بجزئيها، إلا أنه في الحقيقة فالرواية التي نشرت بكتابين مستقلين وفي زمنين مختلفين، لم يعودا إلى ذلك النسق إلا لأسباب نقدية ودراسة أو احتفائية، لأنه ومنذ عام 1617، أي بعام واحد من وفاة الكاتب، اعتادت المطابع نشر الروايتين في جزء واحد ضخم تحت اسم (الدون كيخوته). والرواية لا يمكن الفصل بين جزأيها، لأنها عمل واحد متكامل ومن الصعب تتبع جزء عن جزء آخر، فالحكاية متممة لبعضها ومتناسقة ومغرية ببنائها وعوالمها الموحدة.

SEGVNDA PARTE
DEL INGENIOSO
CAVALLERO DON
QVIXOTE DE LA
MANCHA.

Año 1615

CON PRIVILEGIO.

الحياة: المختبر الحقيقي للرواية

لقد خاض ثربانتس في مهن مختلفة ومغامرات حقيقية جاب عبرها مدناً وبلداناً عديدة سواء لوحده أو رفقة عائلته، وخاض غمار الحروب والأسر والوقوع جريحاً والتحايل على الموت وعلى الفقر والجوع والرفض، كل هذا قبل أن يسطر لنا رائعته الروائية الدون كيخوتة. والحال لم يختلف كثيراً بعد شهرته التي طالت الآفاق، على الأقل في أوربا آنذاك، إذ عاش سنواته الأخيرة في فاقة وعوز وتجاهل أغلب المحافل الأدبية له بسبب الضغينة والحقد والغيرة. وهو في هذا لا يختلف عن أسماء معروفة في الفن والأدب، لم تحصل على عوائد شهرتها إلا وهي في القبر. وصاحبنا ثربانتس ظل حتى يومه الأخير يجاهد من أجل لقمة العيش بينما أصحاب المطابع يثرون من وراء روايته وكتبه الأخرى، حتى أنه لم يجد من يقوم بدفنه في مكان لائق لولا إحسان إحدى الجمعيات المسيحية.
لقد كتب ثربانتس روايته (الدون كيخوته) لتمثل تفاصيل ما عاشه وما رآه وسمعه. لقد أراد بها أن تكون دليلاً عن زمنه الذي عاشه، في ظل إمبراطورية عملاقة مثل إسبانيا احتلت العالم برمته ووصلت حتى أميركا واستمرت بغزواتها وعظمتها حتى فترة قربة من نهايات القرن التاسع عشر. في كتابات ثربانتس يجسد كل تلك الفورة والأبهة والعظمة جنباً إلى جنب مع التحلل الاجتماعي والفساد والتناحر والخيانات والغرور والتبجح الديني ممثلاً بمحاكم التفتيش الكنسية. كل هذا بلغة سلسلة تنهل من قاموس عصرها، وبمدخل حكائي فريد من نوعه لم يتوصل له أحد غيره، بل يكون هو مبتكره وممثله الرئيسي، وهو ما يكتبه ثربانتس نفسه ويعترف به في مقدمات كتبه. اعترافات تنم عن نباهة وعن تفوق على زمنه وعلى أعلام عصره، وعن قناعته ودرايته بما سطره وما خاض فيه من تجديد على المستويين السردي والإنساني.
تعتبر مقدمة الرواية وفقرتها الأولى واحدة من أشهر الجمل قاطبة في كل

الروايات المعروفة عالمياً، وفيها يقول:" في ناحية من نواحي المانشا، لا أريد أن أذكر له إسماً، ومنذ زمن غير بعيد، يعيش نبيل ممن في حوزتهم رمح، وله ترس عتيق وبرذون ضامر وكلب سلوقي، (.....) " حتى ينهيها بالتعريف بإسمه قائلاً:" وكان يلقب بـ كيخادا أو كيسادا، وهذه مسألة فيها خلاف بين المؤلفين الذين تناولوه...، بيد أن هذا أمر ليس بذي بال في قصتنا هذه، والأهم هو أن لا نحيد في رواية الوقائع عن الحقيقة قيد أنملة". ونعلم من الفصل الأول الشيء الكثير عن هذا الذي سيسميه لاحقاً بالدون كيخوته، وهو الرجل الناحل الضامر مثل حصانه وكلبه والذي أمضى أعوامه الأخيرة في قراءة كتب الفروسية التي أثرت عليه وأفقدته عقله تماماً، ليعتقد بأن العالم كله بانتظار طلعته كفارس ليحرره من الشرور ومن جشع البشر وتسلطهم الأعمى. وهو على هذا يعتقد اعتقاداً تاماً بكل ما يتهيأ له في ذهنه وما تصوره له خيالاته المضطربة. بعد ذلك لا أحد يمكنه أن يقف في طريقه، إذ يسلح نفسه ويمضي لنصرة المظلومين الذين في انتظاره، ولا أحد يعتقد به سوى جاره الفلاح البسيط سانشو بانثا، الذي يتبعه كظله في كل جولاته ومغامراته ولا يحيد عنه مصدقاً به حتى مماته. عليه لا يتوانى الفارس الشجاع بطلته الغريبة وبرفقة سانشو البائس الفقير من مجابهة كل أعداء الإنسانية، ولكنه لا يفرق ما بين الواقع والخيال المجنون المسيطر عليه، لذا يوقع نفسه وتابعه في مواقف غريبة ومشاهد عجيبة أصبحت اليوم من رموز الإشارة للشخص المغامر المختل بكونه (دون كيشوتي) أو (مصارع الطواحين).

لكن الرواية برمتها ليست مشاهد كوميدية عن مصارعة طواحين أو جيوش الخرفان أو البغالين أو المسجونين أو حثالات المجتمع وغيرهم، فهي تصوير دقيق عن مجتمع في طور التحول والتجدد والمغايرة. الرواية تنهل من حوادث تاريخية حقيقية وأخرى متخيلة، بل حتى المتخيلة منها مبينة على أساس من دراية بالعالم الإسباني والعوالم الأخرى. إذ عبر فصول الرواية (52 فصلاً) في جزئها الأول و (74 فصلاً) في جزئها الثاني، أي بـ 126 فصلاً في الرواية الكاملة، نتعلم درساً في التاريـــخ والتصور الإنساني عن إسبانيا العصور الوسطى أكثر مما نتعلمه من قراءة دروس التاريـــخ جامعة في ذلك الوقت على رأي مننديث بيدال الباحث والفيلسوف الإسباني.

ولا نعرف اليوم كيف ستكون عليه الرواية المعاصرة لو شاءت الأقدار أن يقبل طلب ثربانتس آنذاك للالتحاق بالأسطول الإسباني المبحر حتى القارة الأميركية المكتشفة، لو نظر بطلبه آنذاك ورغبته الجامحة بمغادرة إسبانيا بحثاً عن منافذ لحياة أفضل، لكنا اليوم بدون (دون كيخوته) ولا مناسبة أخرى للإشارة لها ولا لأسطورتها التي غيرت مجرى الأدب برمته. لهذا لا بد أن نشكر الأقدار المجحفة بحق المسكين ثربانتس وتطلعاته التي باءت بالفشل والرفض من قبل المسؤولين آنذاك، لنربح بالمقابل عملاً خالداً ورواية تؤسس لنهج الأدب المعاصر في كل أنحاء العالم.

الجزء الثاني من الرواية:
العودة الغاضبة للفارس المهيب!

كتب ثربانتس الجزء الثاني من الرواية دون تخطيط مسبق، فهو لم يكن يفكر إطلاقاً بمتابعة الجزء الأول منها، حتى أنه قد كتب في جزأها الأول بشكل وآخر ما يدعم أن الرواية لن تتقدم بفصول أخرى تابعة. لكن التاريـــخ شاء لها أن تكون بصورة أخرى تمنحنا عبرها فرصة قراءة جزء ثان لها، هو في نظر العديد من الباحثين المختصين والقراء المدمنين على قراءتها بشكل دائم مثلي، باعتباره الأفضل في كل الرواية، بل يفوق في السرد والحبكة والحشد المعلوماتي والشخصيات المبتكرة الجديدة واللعب الروائي الشيء الكثير مما جاء في جزئها الأول. والسبب في كل ذلك (هل نقدم له الشكر والامتنان على ذلك!) هو ما قام به كاتب آخر يدعى ألونسو دي آبيانيدا بإصدار الجزء الثاني المزيف من الدون كيخوته عام 1614، وفيه يتابع مسيرة الفارس وتابعه في تواريـــخ وطلعات أخرى، وفيه ينتهز هذا الكاتب المجهول حتى اليوم ليكيل الشتائم والهزء من شخص ثربانتس نفسه. من أجل ذلك وحتى لا يتأخر كثيراً، شرع ثربانتس في نهاره وليله بالكتابة لما سينشره بعد عام واحد من الطبعة المزيفة لآبانيدا، ما أسماه الجزء الثاني الحقيقي للدون كيخوته. وهو يقدم للجزء الثاني بمقدمة يشرح فيها للقارئ انزعاجه من ذلك الكاتب وحتى لا يترك له مجالاً للتلفيق في سيرة فارسنا المهيب الدون كيخوته، فقد كتب

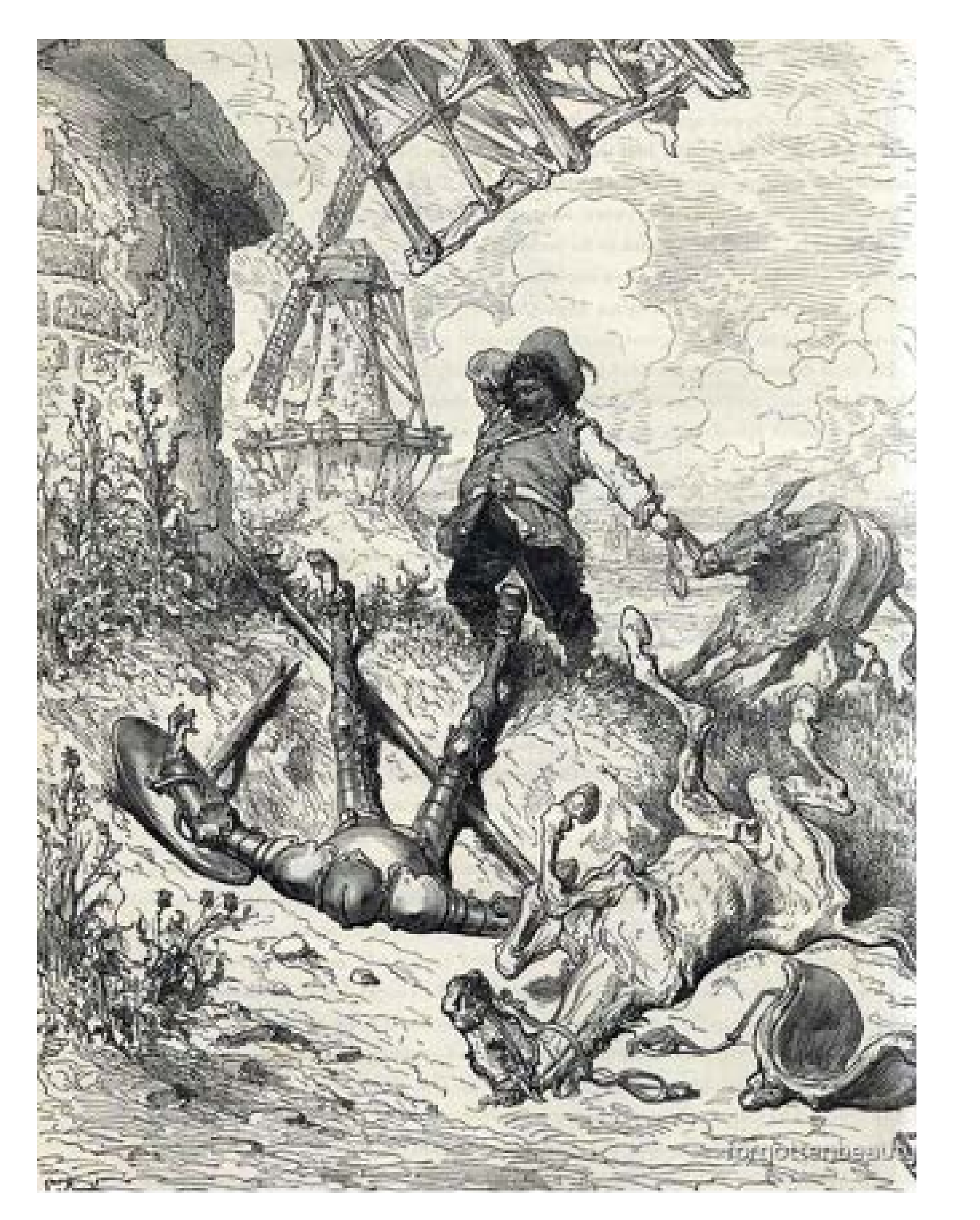


السيرة الحقيقية لينقض فيها السيرة المزيفة للكاتب آبانيدا. وهو يشير إلى أنه لن يقع بما وقع فيه خصمه اللدود من سب وشتم وضغينة ولن يقدم له نقداً مباشراً، بل سيقدم الرواية في جزئها الثاني لتسد أفواه خصومه وتأويلاتهم التي طالت من شخصه ومن قيمة أدبه، وينهي المقدمة بأنه قد فصلَ الجزء الثاني على نموذج الجزء الأول ومن قماشه ويتم فيه مغامرات الدون كيخوته المتبقية حتى وفاته ودفنه، كي لا يمنح الفرصة لإعدائه مثل آبانيدا ومنْ يقف خلفه بالتشهير والتلاعب بكتبه الأدبية، وفيها يقول:" كي لا يخطر على بال أحد ان ينسب إليه أفعالاً جديدة، فأفعاله القديمة تكفي، وحسب رجل شريف أن يكون قد أفضى إليك بنبأ حماقات دون كيخوته العاقلة، دون أن يأتي إنسان فيحشر نفسه فيها".

لقد قيل الكثير عن شخصية الكاتب المزيف آبانيدا هذا، فلا أثر حقيقي لكاتب في سجلات الأدب الإسباني، ولا أحد على معرفة بشخصه وصورته الحقيقية، بل حتى المطبعة التي أصدرت الجزء الثاني المزيف من الدون كيخوته لا علم حقيقي لها بكيفية التوصل بمخطوط الرواية. هناك من أشار لأسماء مختلفة كانت على خلاف مع ثربانتس ورفض له وطرد من أغلب التجمعات الأدبية المعروفة آنذاك، بل ساهمت بالتضييق عليه وسد كل الطرق الممكنة له للحصول على حياة كريمة يسد بها رمق عائلته ويمكنه فيها من التفرغ التام للأدب. هناك معلومات حقيقية عن خلاف ثربانتس مع أكبر أديب مؤثر في عصره وهو المسرحي المعروف لوبي دي بيغا، الشهير بعروضه المسرحية وبقربه من البلاط الملكي وتأثيره الناجع في الأوساط الدينية والأدبية. هذا الخلاف المعروف بينهما، جعل العديد من الباحثين بالإشارة إلى بيغا نفسه من وراء كتابة وطباعة والترويـــج للجزء الثاني المزيف. كل هذا بالطبع دون دليل مادي حقيقي غير تقولات وخلافات شاعت في وقتها يعرف بها الجميع وكتب عنها الكثير. يتندر العديد من الكتاب اليوم في حديثهم عن الجائزة العالمية المعروفة في إسبانيا اليوم باسم (جائزة ثربانتس) بأنه لو تقدم لها ثربانتس نفسه لنيلها، لحاول الكثير من سيئي النية أن يمنحوها لخصمه لوبي دي بيغا، في إشارة للغبن الذي من الممكن أن ينال الكاتب الحقيقي وصراعه الدائم من أجل البقاء.

الأعمال والإشارات والمغامرات الجديدة

في الجزء الثاني من الرواية نتواصل ومغامرات أخرى للعبقري النبيل دون كيخوته دي لامانتشا، بعد أن غافل جميع من في بيته ومن أصدقائه المقربين الذي يعلمون بجنونه المسيطر عليه بتأثير كتب الفروسية والتي اعتقدوا أنها انتهت بعودته إلى بيته وتوبته الظاهرة وبعد أن تخلصوا من مكتبته بحرق أغلب كتبها وإتلاف المتبقي منه سوى تلك الكتب التي رأوا بأهميتها وضرورة إنقاذها من التلف والحرق في محاكمة أدبية نقدية شيقة وجريئة في آن واحد. يهرب الدون كيخوته فجراً بعد أن أقنع تابعه سانشو من جديد



بضرورة مرافقته بحثاً عن مغامرات تنتظرهما في أصقاع أخرى.

في هذا الجزء من الرواية تتفاقم المغامرات والفصول التي تتناول ما يجري للفارس في جولاته العريقة لتطهير العالم وإنتشاله من براثن السيئين. سنتلاقى بمغامرة فارس المرايا ومغامرة عربة الموت ومغامرة السائسين ومغامرة الأسود والسفينة المسحورة والصعود على متن الحصان الطائر والمعارك الطاحنة للفارس مع الأشباح وهبوطه إلى كهف مونتسينوس وإنتهاءً بمغامرته الخاسرة الأخيرة في مواجهة فارس القمر الأبيض واعتزاله الفروسية على أثرها. غير ذلك سنتقابل من جديد مع عشق الدون كيخوته المثالي لدولثنيا ديل توبوسو ومحاولاته المضحكة لتخليصها من السحر ونقمة السحرة. دون أن ننسى بالطبع البطولة الجديدة لتابعه سانشو بانثا ومغامرته الشخصية بالحصول على ما وعده بها سيده الدون كيخوته وهي ان يحكم إحدى الجزر وما جرى له فيها من متاعب وأهوال جعلته يدرك تماماً أن الحكم والسياسة ليست من شؤونه مما يجعله العدول عن رأيه والهرب للحاق بسيده من جديد.

من الفرص المدهشة لقراء الرواية هو تلاقيهم مع مغايرة سردية مغايرة في نمط روايات تلك الفترة، وهو ظهور شخصية المؤلف نفسه في متن الرواية. نتلاقى به عبر محاكمة علنية عن ظروف كتابة الرواية وما جرى لها وهو يدخل إحدى المطابع ويراقب عن كثب شخصياته وقد أصبحت مشهورة يتعرف بها الناس من كل الأصناف، بل تقدم شخصياتها على خشبة المسرح، مما يخلق لدى دون كيخوته ردود فعل متناقضة ما بين المجادلة بشأنها أو الرفض القاطع عندما يراقب أحدهم وهو يحاول تشويهها والنيل منها. واقعة التعرف على الدون كيخوته وتابعه سانشو تتم في أغلب مراحل الرواية، بل أن الفصول المحددة هو التقائهم بالكونت والكونديسة وشرف استضافتهم لهما بعد أن قرأوا عنهما في الجزء الأول المطبوع من الرواية. التناص الحكائي والآراء النقدية والمناقشات ما بين واقع الكتاب المطبوع وبين الشخوص العلنية للبطلين يحملنا فيها كاتبنا ثربانتس إلى أقصى درجات السخرية والتهكم والتفكيك الممكن. إن ما قام به ثربانتس من محاكمة لشخصياته ونقدها وتصويب ما جاء فيها وكذلك مسار الجزء الثاني نفسه بينما يمضي بكتابته ونحن بمتابعة قراءته، تعد الأولى من نوعها في تاريـــخ الرواية، والأكثر قدرة على التجريب والخيال الممكن.

لا بد من الإشارة أيضاً إلى عمق التجريب والسرد الحكائي ضمن فصول الرواية، وهي ميزة مارسها ثربانتس في الجزء الأول وفي أعمال أخرى كما عليه في (رواياته المثالية). النمط الشهرزادي في الدون كيخوته يتجلى في أعلى صوره من خلال تداخل الحكايات بعضها ببعض وتوالد الحكايات واحدة من الأخرى دون أن تخل بالخيط المسير للرواية، وفي هذا يتيح لنا الكاتب التعرف على المزيد من الشخصيات والأحوال والوقائع المهمة في تاريخه الشخصي أو تواريـــخ إسبانيا شاملة. نراقب عن كثب تفاصيل علاقته بالعالم العربي الإسلامي

من خلال التركيز على شخصية الكاتب العربي بن الجلي الموريسكي بوصفه الكاتب الحقيقي لمغامرات الدون كيخوته، هناك إشارات كثيرة تصيغ الرواية وتلعب على مستواها السردي، بل أنه في إحدى فصول الرواية سيطلب من أحد الموريسكيين ترجمة أجزاء من أوراق يعثر عليها مدونة بالعربية ويتعرف فيها على مغامرات الدون كيخوته، مما يدفع فيها من ماله الخاص كي يعرف ما جاء بها. هناك كذلك الحكايات ذات الموضوعة الموريسكية الإسلامية التي نقرأ عنها ونتابع آرائه فيها سواء تلك المجحفة بحق الإسلام أو غيرها المنصفة لهم ولتاريخهم الطويل في شبه الجزيرة الإيبيرية، في توازن مدهش وغريب على عصره ومجازفة خطيرة لو تنبه لها في حينه أعضاء محاكم التفتيش القروسطية المتخلفة. دون أن ننسى التذكير بالرواية القصيرة داخل الرواية الأكبر عن (الموريسكية الجميلة إبنة الحاج مراد) وفيها تفاصيل كثيرة مما عاشه ثربانتس نفسه أسيراً لدى قراصنة الجزائر وبقائه بينهم لأربــع سنين، وهو يستخدمها هنا في إشارات واضحة لمعرفته التامة بعوالم الجزائر وحكامها من الدايات الأتراك آنذاك. كل ذلك في صبغة حكائية ولعب حر فريد من نوعه داخل الرواية الأم الأصل.

الدون كيخوته: العقل والمغامرة

لقد قيل الكثير عن غاية ثربانتس في كتابة رواية (الدون كيخوته)، كما أن الآراء المتشعبة التي تملأ الملايين من الصفحات البحثية والنقدية لا تتفق في نقطة أو ميزة معينة. هناك من يتوقف عندها ككتاب ورواية هزلية كاريكاتورية بإعتراف ثربانتس نفسه أراد بها النقد ومهاجمة قطاع كبير من المجتمع الإسباني آنذاك. وهناك من رأى فيها نظرة إنسانية عالية عما تكنه الروح البشرية في دفاعها المستميت عن القيم والأعراف، وهو الدفاع الذي يوصل صاحبها إلى درجة الجنون المطبق في الاستبسال ومواجهة العالم من أجل تطبيق ما يفكر به وما يراه ضرورياً كطريقة لإصلاح البشر والمجتمع ورده إلى جادة الواقع حتى لو كان عبر شخصية ممسوسة ومتطرفة لا تجد فرقاً بين الوهم والحقيقة كما عليه شخصية الدون كيخوته. وهناك من رأى فيها تلميحاً ضمنياً عن إسبانيا آنذاك من خلال تعاشق الروح الموهومة المغامرة (ممثلة بالدون كيخوته) وعلاقتها بالواقع الحقيقي المتمسك بتلابيب االأرض والمجسدة لقاع المجتمع الإسباني ككل (ممثلة بسانشو بانثا)، وهي العلاقة الأثيرة لما يطلق عليها بعلاقة الروح بالجسد. الروح المكلفة والمغامرة رفقة الجسد الواقعي المنتمي والمتجذر بالأرض. أو تلك المتعلقة بما يسمى بالعبقرية الجامحة وعلاقتها بالعفوية الشعبية، الطيش والتوق للعلى أزاء الواقعية البحتة والثبات الأرضي. أو حسب الكاتب والمفكر الإسباني أونامونو في كتابه عن المعنى التراجيدي للحياة، إذ يقول؛ أن فارس الطلعة الحزينة في بحثه عن البقاء والعيش، فإن (جنونه) هي الحملة الوحيدة المتبقية له بالضد من الموت، ويتابع قائلاً:" عظيم هو جنون الدون كيخوته، عظيم لأن الجذر الذي نبع منه كان عظيماً، رغبة العيش والوجود، مصدر كل علامات الجنون والأعمال البطولية الخارقة".

ثربانتس بلا جدال ولا أدنى شك يعد (معاصرنا) الأول ولا احتجاج بين النقاد والقراء على ذلك. في كتاباته، على الخصوص (الدون كيخوته) يمثلنا أكبر تمثيل عبرها ويعبر عنا وفي عصرنا هذا بنموذج أدبي كتب قبل أكثر من أربعة قرون. الكتب الحقيقية لا تنتهي بصورها، بل ببقائها طازجة تقدم لنا الحلول والنموذج الأدبي الأبقى حتى لو مر عليها أزمنة طويلة وتغيرت سحنة البشر وميولها وأزمنتهم. الدون كيخوته النموذج الأكثر رقياً، الأكثر قراءة والأكثر طباعة وترجمة، يكاد بهذا أن يتفوق حتى على الكتب المقدسة. بل أن الدون كيخوته بالنسبة لقطاع واسع من البشر ومن جنسيات مختلفة، يعد الكتاب الإنساني الأول والرواية الأعظم في كل تاريـــخ الأدب البشري، لأنه يمثلنا ويعبر عن دواخلنا بلغة وحكاية ونماذج فريدة قريبة منا، لصيقة بعوالمنا وأحلامنا وآمالنا، بل وحتى بفشلنا وتعاستنا وخساراتنا المتكررة.



دينو كوستولاني:

المترجم المهووس بالسّرقة



ترجمة وتقديم:
نبيل موميد
المغرب

تقديم

وُلد "ديجو كوستولاني – Dezso Kosztolanyi" سنة 1885، في إقليم قديم من أقاليم الإمبراطورية النمساوية المجرية. اهتم مبكرا بالصحافة، وأصبح واحدا من أهم محرري المجلة المرموقة "نيوغا" (Nyugat). وبمجرد ما أصدر ديوانه الشعري الموسوم (انتحابات الطفل الصغير –du pauvre gosse Lamentations) سنة 1910، والذي أبان عن أصالته وجودة أسلوبه، كان نجاحا منقطع النظير.

وخلال الفترة الممتدة من سنة 1922 إلى سنة 1926، رأت أربع روايات النور: نيرون، الشاعر الدموي (Néron, le poète sanglant)، التي قدّم لها "توماس مان – Thomas Mann"، وألويت (Alouette)، والطائرة الورقية الذهبية (Le Cerf-volant d'or)، وأنّا اللطيفة (Anna la douce). وقد ساهمت هذه الإصدارات في ترسيخ مكانته أكثر؛ بما أنها ترجمت إلى لغات بلدان عديدة.

لقد كان كاتبا لا يعرف الراحة؛ بحيث نوع من أنشطته: بين المساهمة في أغلب الجرائد المجرية الوطنية، وترجمة إبداعات كبار الشعراء والروائيين الغربيين، وترأس نادي "بين – Pen" المجري.

في سنة 1934، نشر آخر مجموعاته القصصية: (إستي كورنيل – Esti Kor-nel)، غير أن الأعراض الأولى للسرطان الذي سيقضي عليه كانت قد بدأت في الإعلان عن نفسها. ورغم التدخل الجراحي الذي خضع له، إلا أنه سيموت بمستشفى "سان جون – Saint-Jean" ببودابست في الثاني من نوفمبر سنة 1936.

تعتبر مجموعته القصصية المترجم المهووس بالسرقة (Le Traducteur Cleptomane) الصادرة سنة 1933 وتضم أحد عشر قصة يحضر فيها بأكملها نفس البطل "إستي كورنيل" - والتي عرّبنا منها القصة الأولى التي تحمل المجموعة القصصية عنوانها - من أهم النماذج المعبرة عن فنه القصصي الذي يمزج بحرفية عالية بين دوامة اليومي منكّهةً بحس فكاهي جاف، وبنزوع نحو الغرائبية الكافكاوية. على حد تعبير الناقد "بول جون فرانشيسكيني - Pau-Jean Franceschini": "كان كوستولاني، باعتباره ملاحظا ساخرا لـ "إنسانية توصف بالمتحضرة" وفاقدا للأمل فيها، مقتنعا بأنها ليست من ذلك في شيء؛ وقد برهن على هذا. ولن يتأخر التاريـــخ في أن يثبت صحة ما آمن به".

وعلى حد علمنا، هذه هي المرة الأولى التي تنقل فيها هذه القصة القصيرة إلى اللغة العربية، في أفق استكمال تعريب جماع إنتاجات هذا المبدع المثير للدهشة.

القصة

كنا نتحدث عن الشعراء والكُتّاب، عن أصدقاء قدامى كانوا قد انتهجوا معنا، في وقت مضى، نفس الطريق، غير أنهم تراجعوا فيما بعد وفقدنا آثارهم. كُنّا بين الفينة والأخرى نذكر اسما معينا: "من يتذكر فلانا؟" فنأخذ في هزْش رؤوسنا وابتسامةٌ مبهمة ترتسم على شفاهنا. وفجأة، تتشكل على صفحة عيوننا ملامح وجه كنا نخال أننا نسيناه؛ نرى مسيرة وحياة مشروخة. من بَلَغْته أخباره؟ هل لا يزال على قيد الحياة؟ بيْد أن الصمت كان سيد الأجوبة. وفي خضم هذا الصمت، كان إكليل مجده الجاف يتحطم مثلما تتكسر أوراق شجر جافة في مقبرة. كنا نلتزم الصمت.

كنا غارقين في صمتنا منذ دقائق طويلة، عندما نطق أحدهم اسم غالوس( ).

قال كورنيل إستي:

- يا للمسكين، لقد رأيته مرة أخرى من سنوات؛ قد تكون سبعة أعوام أو ثمانية، وقد كان ذلك في ظروف محزنة. فقد حدث أن كابد قصة هي لَمِن أشد القصص إيلاما وإثارة مما لم يسبق لي أن عشته من قبل؛ وذلك بخصوص رواية بوليسية.

هكذا كنتم تعرفونه، على الأقل معرفة سطحية. لقد كان شابا موهوبا، ولامعا، وطافحا بالإلهام، متيقظ الضمير، تنمو ثقافته بتوالي السنين. كان يتحدث عدة لغات؛ بحيث كان يجيد الإنجليزية إلى درجة أن أمير الغال نفسه – كما يُقال – كان ليأخذ دروسا على يديه؛ كيف لا وقد عاش لأربعة أعوام بكامبريدج.

بيد أنه كان يحمل نقيصة خطيرة للغاية؛ لا، لم يكن يعاقر الخمر، بل كان يختلس كل ما يقع بين يديه؛ لقد كان لصا كالقردة؛ فسواء أتعلق الأمر بساعة جيبٍ أم بنعال منزلية، أم بأنبوب مَوْقد ضخم فلا يهم؛ فهو لا يلقي بالا لقيمة مسروقاته، ولا لحجمها أو أبعادها. تكمن متعته ببساطة في أن يقوم بما لا يستطيع ألا يقوم به: أي السرقة. أما نحن، أصدقاؤه المقربون، فكنا نجاهد لرده إلى جادة الصواب. وبكل حبٍّ كنا نستحضر نيته الحسنة؛ بل كنا نوبخه، ونهدده. أما هو فقد كان يُوافقنا في ما كنا نذهب إليه؛ حيث لم ينفك يعدنا بالكفاح في سبيل التخلص من هذه العادة الذميمة. إلا أن سجيته كانت أقوى، ولم يستطع التحرر منها؛ حيث ضُبط مرارا بالجرم المشهود.

فلطالما وجد نفسه وسط العامة ممن لا يعرفهم مهانا مُذانا، ولطالما وقع متلبسا بالسرقة، بينما كان علينا نحن أن نبذل جهودا لا يستهان بها للتغطية بشكل أو بآخر على نتائج أفعاله هذه. ولكن، ذات يوم، وأثناء استقلاله لقطار فيينا السريـــع، استولى خلسة على حافظة نقود تاجر موراڤي( )، غير أنه

أمسك بتلابيبه في ذات الحين، وسلمه في المحطة الموالية لرجال الدَّرَك؛ الذين حملوه مكبلا بالأغلال من يديه وقدميه إلى "بودابست".
ومن جديد حاولنا إخراجه من هذه الورطة. من غيركم، أنتم أيها الكُتَّاب، سيدرك أن كل شيء يرتبط بالكلمات؛ سواء تعلق الأمر بقيمة قصيدة شعرية ما أو بمصير إنسان. لذلك حاولنا أن نبرهن على أن صديقنا مريض بهوس السرقة وليس لصا؛ وشتان بين الاثنين: فالأول، في العموم، شخص نعرفه، بينما الثاني مجهول لا معرفة لنا به. غير أن المحكمة كانت لا تعرف صديقنا فعدَّته لصا وحكمت عليه بسنتين سجنا نافذا.
بعد انقضاء مدة محكوميته، وذات صباح كئيب من صباحات ديسمبر، قبل احتفالات أعياد الميلاد بقليل، فاجأني في منزلي يتضور جوعا، وتستره أسمالا بالية، قبل أن يهوي أرضا ويمسك بركبتيَّ، متوسلا إليَّ ألا أتخلى عنه، وأن أقدم له يد العون عبر التوسُّط له في عمل ما. لم يكن من الممكن في ظروفه تلك أن يكتب باسمه؛ كان أمرا محسوما، على الأقل لبعض الوقت. وهكذا ذهبت لأحد الناشرين الشجعان من ذوي الحس الإنساني العالي، فأوصيته بصديقنا؛ فكلفه في اليوم الموالي بترجمة رواية بوليسية إنجليزية. كانت من تلك الروايات التي تصلح لأن تكون أوراقها مدفونة في سلات المهملات، والتي نستحيي من إمساكها بين أيدينا. لم يكن أحد يقرأ هذه النوعية من الروايات، ربما ترجمتها، ولكن بعد وضع قفزات حتى لا نلوث أيدينا. لا أزال أتذكر عنوانها: القصر الغامض للكونت فيتسيسلاف. ولكن ما أهمية كل هذا؟ كنت سعيدا لأني تمكنت من مساعدته. أما هو فقد كان مبتهجا ومنكبا على الترجمة. لقد اشتغل على ترجمة الرواية بحماس منقطع النظير، حتى إنه سلَّم المخطوطة للناشر في ظرف ثلاثة أسابيع، دون أن ينتظر موعد التسليم المتعاقد عليه.
وكم كانت دهشتي عظيمة عندما أخبرني الناشر هاتفيا – بضعة أيام بعد ذلك – أن ترجمة من أوصيته به كانت غير صالحة للنشر بشكل كُلِّي، وأنها لا تساوي ثمن الورق الذي كتبت عليه. لم أفهم شيئا البتة؛ فأخذت سيارة أجرة أقلتني مباشرة صوب الناشر.
وبدون أن يفوه بكلمة واحدة، وضع مخطوطة الترجمة بين يديَّ. لاحظت أن صديقنا رقن مخطوطته على الآلة الكاتبة رقنا جميلا، ورقم صفحاتها، بل إنه ربطها بشريط يحمل ألوان العلم الوطني( ). لقد كان هو بالفعل من قام بهذا العمل الجميل؛ فلربما قلت لكم سابقا إنه كان في كل ما يتعلَّق بالأدب شخصا واثقا من نفسه، كثير الضبط والتدقيق. كانت جمله واضحة، وترتيبه عبقريا، وتوظيفاته اللسانية المُعجِزة ذات الحمولة الروحانية تتوالى؛ حتى إن هذه الرواية الرديئة، ربما، لا تستحقها. متعجبا، طلبت من الناشر أن يحدد لي ما وجده غير لائق في هذه الترجمة. فما كان منه إلا أن ناولني الأصل الإنجليزي، دائما من دون أن ينبس ببنت ضفة، قبل أن يدعوني إلى المقارنة

بين النصين [الأصل والمترجَم]. انكببت على النصين لمدة نصف الساعة، تارة أغوص بعيني في الكتاب المطبوع، وتارة أتحول صوب المخطوط المترجم. في النهاية، قمت من مقعدي مشدوها، وأعلنت للناشر أنه على صواب تام.
لماذا؟ لا تحاولوا التخمين، فستجانبون الصواب. لا، لم يكن الأمر يتعلق بإدراجه لنص رواية أخرى في مخطوطته. لقد كانت ترجمته للرواية بالفعل انسيابية، تنطق فنا، وتشي في طياتها بموهبة شاعرية [عميقة]. تخطئون مرة أخرى؛ ذلك أن النص المترجم لم يحمل ولو انزياحا وحيدا عن معنى النص الأصل؛ فقد كان متمكنا من اللغتين معا: الإنجليزية والمجرية. لا تبحثوا كثيرا، فلم يسبق لأحدكم أن سمع بمثل ما قام به صاحبنا؛ لقد كان الخطب بعيدا كل البعد عما خمنتموه، بعيدا كلية.
أنا نفسي لم أنتبه إلى ما اقترفه إلا بشكل تدريجي وبطيء. هيا، تابعوني: تقول الجملة الأولى في الأصل الإنجليزي: "كان القصر العتيق، الذي صمد في وجه عواصف كثيرة، يتألق لامعا من خلال نوافذه الستة والثلاثين. هناك، في الطابق الأول، ثمة أربـع ثريات كريستالية في صالة الرقص، انسابت منها شلالات نور... ". في حين نجد في الترجمة المجرية ما يلي: "كان القصر العتيق، الذي صمد في وجه عواصف كثيرة، يتألق لامعا من خلال نوافذه الاثنتي عشرة( ). هناك، في الطابق الأول، ثمة ثريتان كريستاليتان في صالة الرقص، انسابت منها شلالات نورهم...". بعد ذلك شحذت الهمة وأتممت القراءة. في الصفحة الثالثة من الرواية، كتب الروائي الإنجليزي ما يلي: "ببسمة ساخرة، أخرج الكونت فيتسيسلاف حافظة نقود مكتنزة للغاية، وألقى بين أيديهم المبلغ المطلوب؛ ألف وخمسمائة جنيه استرليني...". أما المترجم المجري فقد نقلها كالتالي: "ببسمة ساخرة، أخرج الكونت فيتسيسلاف حافظة نقود، وألقى بين أيديهم المبلغ المطلوب؛ مائة وخمسون جنيها استرلينيا...". تملكني شك ينذر بشؤم، تحول للأسف الشديد في الدقائق الموالية إلى يقين حزين. في مكان آخر، أسفل الصفحة الثالثة قرأت في الطبعة الإنجليزية: "كانت الكونتيسة إليونور جالسة في ركن من أركان صالة الرقص، ترتدي لباس السهرة، وتتزين بمجوهراتها العائلية التقليدية: على رأسها تاج مرصع بالماس الموروث عن أسلافها. ولأنها زوج واحد من كبار الأمراء الألمان وأنبلهم، فعلى جيدها البض استلقى عقد ذو أحجار كريمة حقيقية تتلألأ منعكسة [في كل اتجاه]. أما أصابعها فكانت مثقلة بخواتم الياقوت والزمرد...". وكم كانت دهشتي عظيمة، عندما وجدت أن المخطوطة المجرية حوَّلت هذا الوصف الطافح بالألوان واللمعان إلى ما يلي: "كانت الكونتيسة إليونور جالسة في ركن من أركان صالة الرقص، ترتدي لباس السهرة"، فقط لا غير. لم يعد ثمة وجود لا للتاج المرصع بالماس، ولا للعقد ذي الأحجار الكريمة، ولا للخواتم الموشاة بالياقوت والزمرد.
هل استوعبتم ما قام به زميلنا البائس؛ هو الذي كان يستحق مصيرا أفضل

مما حدث معه؟ لقد استولى، بكل بساطة، على مجوهرات عائلة الكونتيسة إليونور، مثلما سلب بخفة لا تُغتفر جنيهات الكونت فيتسيسلاف الخمسمائة والألف، بالرغم من أنه كان ودودا للغاية، تاركا له مائة وخمسين جنيها استرلينيا فقط. كما نهب ثريتان اثنتان من ثريات الكريستال الأربعة التي تزين صالة الرقص، واختلس أربعا وعشرين نافذة من أصل ست وثلاثين من نوافذ القصر العتيق الذي صمد في وجه عواصف كثيرة. لقد أصابني الدوار. بيد أن ذهولي كان عارما عندما فَطِنْتُ مُتَيَقِّنا إلى أن فعلة صديقنا طالت الرواية بأكملها من بدايتها إلى نهايتها. ففي كل مكان وضع فيه قلمه، ألحق المترجم ضررا وضيرا بالشخصيات، رغم أنه لا يعرفها أتم المعرفة، وبدون مراعاة لأية ممتلكات؛ سواء أكانت عقارية أم منقولة، ألحق ضررا بالقيمة العالية، شبه المقدسة، لـ [مفهوم] السكن الخصوصي. لقد كانت له طرائق عدة في اشتغاله؛ فأما بالنسبة إلى الأشياء الثمينة، فقد اختفت إلى غير رجعة؛ وكأنها لم تكن موجودة، وأما بالنسبة إلى السجاجيد، وخزانات المال، وآنية الفضة الموجهة أساسا [من ناحية الصَّنْعَة الأدبية] إلى إبراز الطابع الأدبي للأصل الإنجليزي، فلا أثر لها في الترجمة المجرية. وفي مناسبات أُخَر، كان يكتفي بوضع يده على قسم فقط مما يسلبه؛ نِصفه أو ثُلُثَيْه. وعندما جعل أحدهم خادمه يحمل حقائبه الخمس داخل مقطورته في القطار، فلم يذكر مترجمنا سوى حقيبتين، ضاربا صفحا عن الحقائب الثلاث الأخرى. وعلى أية حال، وفيما يخصني، من أكثر ما شق عليَّ – لأنه يدل بما لا يدع مجالا للشك على سوء نيته وتخاذله - أنه يحدث له مرارا وتكرارا أن يبدل المعادن النفيسة والأحجار الكريمة بأخرى أقل منها قيمة أو خسيسة: استبدال البلاتين بالصفيح، والذهب بالنحاس، والألماس الحقيقي بالمزيف، أو بالمشغولات الزجاجية.

استأذنت من الناشر للانصراف مطأطأ الرأس. وبدافع الفضول، طلبت منه أن أحتفظ بالمخطوطة المترجمة والأصل الإنجليزي؛ فقد كنت مشغول البال بالسر الحقيقي الذي يطرح مع هذه الرواية البوليسية، لذلك أتممت بحثي في المنزل، ووضعت جرْدًا مفصَّلا بالمسروقات. وهكذا، منذ الواحدة بعد الزوال وإلى حدود السادسة والنصف من صباح الغد، انغمست في العمل بدون توقف؛ فانتهيت إلى أن زميلنا استولى بشكل مُشين من الأصل الإنجليزي أثناء ضلاله – خلال عملية الترجمة – بدون وجه حق وضدا عن القانون على 1579251 جنيها استرلينيا، وعلى 177 خاتما ذهبيا، وعلى 947 عقدا مرصعا باللؤلؤ، وعلى 181 ساعة جيب، وعلى 309 أزواج من الأقراط، وعلى 435 حقيبة، بدون الحديث عن الملكيات [العقارية]، والغابات، والمراعي، وقصور الدوقات والبارونات، وغيرها من أدوات التصليح المنزلية، والمناديل، وأعواد الأسنان، والأجراس الصغيرة مما سيكون تعداد ما سلبه منها طويلا وبدون أية أهمية في الغالب.

أين أخفى هذه الممتلكات العقارية والمنقولة التي لا توجد في الحقيقة سوى على الورق؛ في ملكوت الخيال؟ وما كان هدفه من سرقتها؟ إن البحث عن إجابات سيفضي بنا بعيدا إلى أماكن لم أصل إليها من قبل. بيد أن كل هذا أقنعني أن صديقنا لا يزال عبدا مملوكا لشغفه الآثم، أو لمرضه الذي لا يمتلك بصدده أدنى أمل في التعافي، وأنه لا يستحق أن يحظى بدعم مجتمع الشرفاء. وفي غمرة سخطي عليه، سحبت منه حمايتي له. لقد تركته لمصيره. ومُذ ذاك، لم أسمع عنه أبدا.



هوميروس يضرم النار في مكتبة بابل



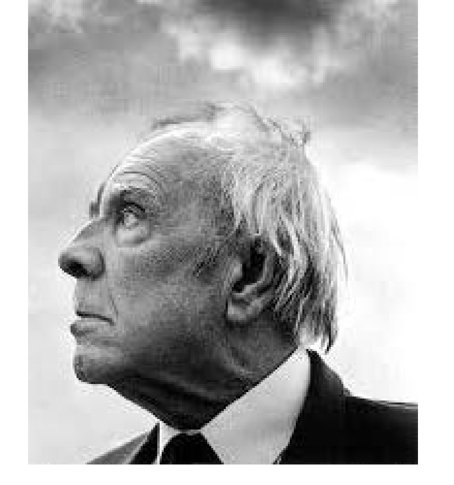
سعيد منتسب
المغرب

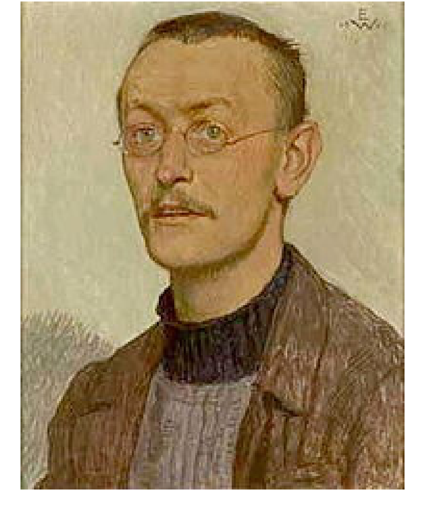
1- مكتبة الأعمى!

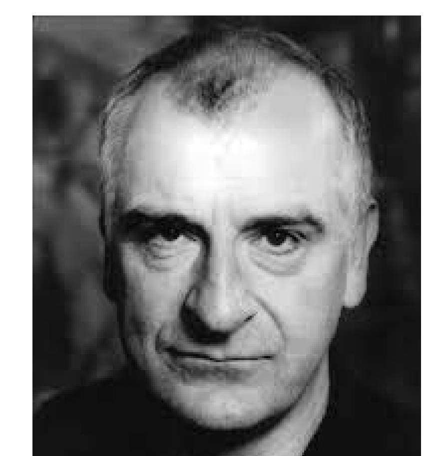
يشبه الذهاب إلى المكتبة الدخول إلى غابة كثيفة الأشجار. غابة من الأرواح كلها تبحث عن منفذ للكلام يكاد يكون مستحيلا، بل غابة من الأبواب التي لا ينبغي فتحها، ولا تسمح بالعبور إلا للذين "رُصدت" لهم كنوزها ومباهجها. هذا هو الإحساس الذي يعتري أي أحد يريد أن يمسك بكتاب مدهش وقدري وحاسم. كتاب يُغير قارئه، ويحوله من طفولة مرتعشة إلى طفولة أخرى لا تقل ارتعاشا. وبهذا المعنى، فالمكتبة إقامة مرتبكة في طفولات لا حصر لها، تخفي على الجانب الآخر ما يجعل للحياة معنى (الجماليات). متواليات من الرموز التي تتشابك وتندمج وتنفصل، لتشكل ما لا ينتهي من الرموز الجديدة. ولذلك، فإن الكتب لا تصنع المكتبة، رغم أنها عمودها الفقري. ما يصنعها هو حركة الخروج والانتقال من حالة الانسدال إلى حالة الانفغام، أي حين تمتد إليها يد، وتتغلغل فيها عينان لتقرأها. والقراءة هنا لا تعني الاستقبال وبناء المعاني والتفسيرات والشروح، بل تعني التفاعل بالمعارضة والتخريق والارتياب والتدوير، والتسليم بأن ليس هناك أي قراءة نموذجية على الإطلاق. وتبعا لذلك، فإن المكتبة تقتضي الانتباه إلى التيه العظيم الذي يتحقق بكل حزم في كل كتاب على حدة. وربما من الصعوبات الأساسية التي يطرحها "الكتاب" (بالمعنى الدقيق والإشكالي للكلمة) هو الترحال عبر العصور والأزمنة والحساسيات والثقافات والأمكنة والتخيلات، إذ لا يمنحك المخارج والحلول، أو أي طريقة سهلة للتنفس بهدوء. بل يصيبك بالصعق ويحشرك في اللحظة التي يتحقق فيها غرقك على نحو شامل. ذلك الغرق الذي لا يجعلك فيض من فيوضه تصل إطلاقا إلى الصفحة الأخيرة. هل هذا هو كتاب بورخيس (كتاب الرمل) ذو الصفحات اللامتناهية التي تخرج من الكتاب من تلقاء نفسها دون أن تتكرر؟

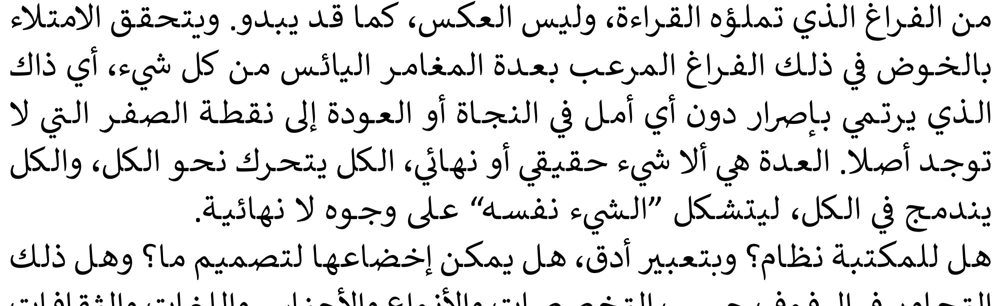
ربما يكون الأمر كذلك، لأن الكتاب، في هذه الحالة، هو المكتبة نفسها، هو تلك الانعكاسات التي تخرج منه مرآة بعد مرآة، هو تلك الكتب التي تطل برأسها دون أن يستدعيها أحد. أليس هذا ما ندعوه اختزال الغابة في شجرة، أو تضمين الكون في ذرة؟ أليس هذا معناه أن الجزء الأفضل يبقى هو ما لم نقرؤه بعد رغم وجوده في مكان لا نعرفه؟

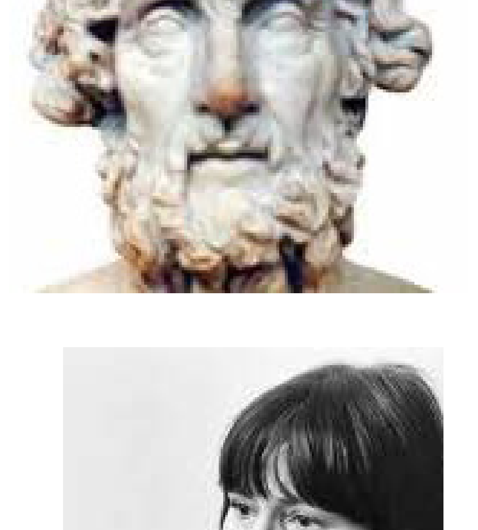
لا يحتاج الداخل إلى المكتبة إلى أي حركة تتم خارجها. فهو دائم الانتقال بشكل يجعله قريبا من نفسه، ضائعا في كل الاحتمالات التي قد تزوغ عنه، ضد كل ما يقيده إلى معنى واحد، أو يجعله يطأ أرضا واحدة. أرض القارئ ليست موجودة من قبل، ولا يمكنها أن توجد بعد ذلك على الشكل نفسه، تنبسط وتتقعر وتتمدد وتعلو وتهبط وتنتشر وتنكمش وتتحول، وتعمل على تفريـ...غ نفسها على نفسها باستمرار. وبمعنى آخر، فإن المكتبة شكل



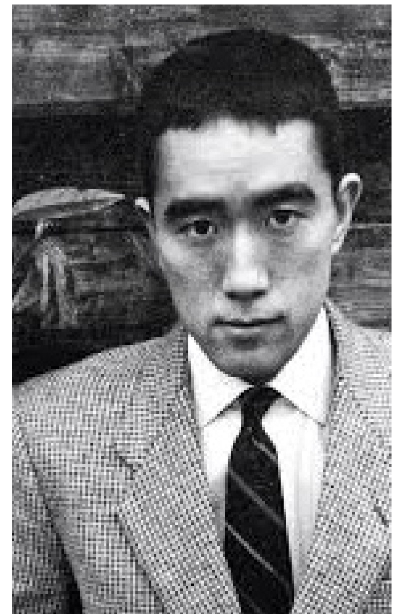












من الفراغ الذي تملؤه القراءة، وليس العكس، كما قد يبدو. ويتحقق الامتلاء بالخوض في ذلك الفراغ المرعب بعدة المغامر اليائس من كل شيء، أي ذاك الذي يرتمي بإصرار دون أي أمل في النجاة أو العودة إلى نقطة الصفر التي لا توجد أصلا. العدة هي ألا شيء حقيقي أو نهائي، الكل يتحرك نحو الكل، والكل يندمج في الكل، ليتشكل "الشيء نفسه" على وجوه لا نهائية.

هل للمكتبة نظام؟ وبتعبير أدق، هل يمكن إخضاعها لتصميم ما؟ وهل ذلك التجاور في الرفوف حسب التخصصات والأنواع والأجناس واللغات والثقافات والعصور والبلدان هو الذي يمنحها نظاما شاملا وصلبا؟ ألا تعني المكتبة كل الكتب؟ وتبعا لذلك، يستحيل المقارنة بين هذا الكتاب وذاك، إذ لا توجد، في العمق، كتب خاطئة أو ميتة، وأخرى حية وعلى صواب. الكل يصب في الكل، ولا يمكن عقد مقارنات بين هذا الشكل والآخر إلا بحيازة الفهم الكافي بأن الكتب مجرد تركيب لمادة توجد منذ الأزل. فلم يكن لبورخيس مكتبة، بل كان هو المكتبة! ولهذا كان يحتفظ في بيته بكتاب واحد أو كتابين. كل الكتب كانت تصطخب داخله، وتتداخل لغاتها وتخصصاتها، حتى تلك الكتب التي لم توجد بعد! (أفكر هنا في كتب الذكاء الاصطناعي، كما أفكر في الرقاقات الإلكترونية التي بدأت تشل مهمات الرفوف والورق والأمكنة، والكتب المعروضة بالآلاف أو الملايين في حيز تجاوري صغير جدا قد يكون جهاز هاتف أو كومبيوتر أو لاب توب أو لوحة إلكترونية مخصصة للقراءة). فهل معنى ذلك أن الكتب مهددة بالانقراض؟

يشبه دوغلاس أدامز الكتب بأسماك القرش، منبها إلى أنها "حافظت على وجودها رغم أنها أقدم من الديناصورات، وذلك لأنها حافظت على ذاتها وتعلم كيف تكون أسماك قرش أكثر من ذاتها". ويرى نيل جايمان أن "الكتب تعد طريقا للتواصل مع من سلف، وللتعلم منهم كيفية تشييد إنسانية ذات معرفة خلاقة لا تكرر نفسها". غير أن الإشكال يبقى هو: إذا كان أدامز يقصد وجود الكتاب الورقي تحديدا، فإن الحفاظ على الذات لا يعني في نهاية المطاف سوى الإقامة في الأرشيف، ذلك أن الكتاب الورقي يتحول، تدريجيا، إلى كتاب خامل ويحتاج إلى يتحرك نحوه ويمسكه ويفتحه. إنه يحتاج إلى اللمس والشم والنظر، وإلى حواس أخرى لا يمكن تحديدها. أما قضية تواصل الكتاب مع الآخرين، فإنها لا تجري على النحو الذي ذكره جايمان، لأن الكتب لا تخضع لأي ترتيب زمني، كما أنها لا تكتفي بالتواصل مع السلف، بل تتواصل، أولا، مع بعضها البعض، وثانيا مع الوجود نفسه خارج الأزمنة. وتبعا لذلك، فإنها تتواصل مع المستقبل، لأن الزمن لا يستطيع فعل أي شيء ضدها. وهنا أستطيع القول إن الكتب توجد من تلقاء نفسها، حتى الكتب التي أحرقت أو أعدمت أو أغرقت، بل حتى الكتب التي تم التفكير فيها دون أن يتحقق وجودها بالفعل. كل كتاب يوجد ويتكرر في سياق مختلف، وإلا ما السر في استمرار وجود آلاف الكتب التي ضاع أثرها؟ لا يمكن هنا القفز على "مكتبة

بابل" لبورخيس، وعلى مشاريـــع الكتب التي لم تتحقق لسبب أو آخر. كما لا يمكن القفز على ما تتيحه "فيزياء الكم" من احتمال وجود عدد هائل وغير محدود بما يفوق الخيال من كتب "كل شيء يمكن أن يحدث، سيحدث"! وبمعنى من المعاني، إن المكتبة، في العمق، مجرد فكرة تتخذ أشكالا متعددة لا يمكن حصرها في حيز ما. وتلك الفكرة يجد فيها كل واحد ما يبحث عنه.

2) الكاتب اللامرئي

لا يصبح الكاتب حرا طليقا، وفُكّت عنه القيود، إلا حين يقتنع بضرورة أن يختفي وأن يكون لامرئيا، ويتخلص من شيطان التاريـــخ لنفسه بوصفه ثائرا أو استثنائيا أو عبقريا، وأن يخفي كل الأنوار التي تغري بكشف اسمه ملتصقا بوجهه. فالغريزة تدفع الإنسان، كما يقول شوبنهاور، إلى الإنجاب، أي إلى السيطرة على الموت بتوقيع بيولوجي على امتداده في الوجود؛ ولا يسيطر الكاتب على موته، إلا بترميز هذا الإنجاب الذي قد لا يتحقق بيولوجيا في حالته. والترميز هنا يقع على تخليد الاسم مقرونا بالوجه، حتى لا تختلط عليه الوجوه. هذا هو الإغراء الغريزي الذي يواجهه الكاتب. غير أن السؤال المطروح هنا هو: هل الوجه هو المكان المناسب للخلود؟ ألا يتأسس وجود الكاتب، في العمق، على حضوره وغيابه في الوقت نفسه؟ هل يسمح ضجيج الحضور للكاتب بأن يطارد الأفكار والأشباح في خياله؟

لا يبدو للكاتب أنه يواصل حديث من سبقوه، وأنه مجرد حلقة في سلسلة دائرية لا تنتهي، بل يتوهم أنه موجود بسبب ما يمنحه للآخرين، وللأشياء أيضا، من روحه. وبتعبير آخر، فإن ما يثير اهتمامه في الآخرين هو أن يتعرفوا عليه، وأن يرددوا اسمه وينشروه، وأن يهتبلوا كل مناسبة للإطراء عليه، وعلى الحركة الاستثنائية التي يُشكّل بها التاريـــخ.

كاتب بهذا المعنى لا يمكنه أن يؤمن بسرعة اختفائه من الوجود، ليس لأنه فقط كاتب، بل لأنه "خالق"، ويريد للآخرين أن يشهدوا على قدراته الخارقة، وأن يعترفوا بها، ولا يرضيه، تبعا لذلك، أن تنفصل صورته عن الأكوان كلها. لم يخلق الكاتب ليُنسى، ولا ليختفي بشكل نهائي، أو ليرضى بأن يستقر اسمه في "مقبرة الكتب المنسية". يريد الكاتب دائما أن يكون هو هوميروس أو سوفوكليس أو الجاحظ أو المتنبي أو المعري أو شكسبير أو طاغور أو دانتي أو بورخيس أو كورثتار أو كالفينو أو كواباتا أو مويان أو فوينتس أو ماركيز أو غراس أو بروست أو كافكا أو كامو أو سارتر. وأكثر من ذلك يريد أن يكون مرئيا في حياته، وفي كل العصور. يمضي كل عمره في "الرقص العاري" من أجل أن يُرى، وأن تكون صورته معلقة على حيطان المكتبات والمراكز الثقافية، وأن تُتابَع أخباره كنجوم الفن والغناء.

الكاتب في هذا المستوى يريد أن يفرض احترامه على نظام الدعاية بإتقان











ما اعتاد الناس عليه، والاهتمام بما يجعله محط اهتمامهم، حتى لو كان ذلك على حساب احترامه لنفسه. يريد أن يهتبل الفرص، وأن يعير اهتماما لوجهه وهندامه ليبدو مختلفا، وأن يرتبط ارتباطا وثيقا بمؤسسات الإعلام ودور النشر، ولا بأس أن يبتكر لنفسه "جماعة صلبة" تدافع بتشدد متسلط عن كتبه وسيرته وأقواله وأخطائه وحماقاته. جماعة تعمل كأنها فرقة تنفيذ فاشية لتوسيع احتمالات التلاعب بالناس.

لا يكتفي هذا النوع من الكتاب بالانضباط أمام ما تتطلبه الكتابة من بحث وآلام ومكابدة. أفكر هنا في آرثر رامبو وفريديريك نيتشه وجيرار دو نيرفال وهرمان هيسه وأغوثا كريستوف ونيكوس كازانتاكيس ويوكو ميشيما وفرجينيا وولف.. إلخ، الذين لم يتساهلوا مع أنفسهم، ولم يمض أحد لتكوين صورته بالحضور الدائم بين الحشود مثل كل الطغاة المتألهين، بل ظلوا أحرارا في هواجسهم الخاصة، لا يبحثون عن الرشد قدر بحثهم عن حقيقة ما تخرجهم من ارتيابهم الوجودي الفاتك والدائم، سلاحهم في ذلك هو حسهم التخييلي الأصيل الخالي من التمركزات المنعشة على الصورة الذاتية ووهم النبوغ، وأثرهما على الآخرين، أي خارج الانتهازية التي يكافح آخرون من أجل تبييضها.

يقول إيطالو كالفينو: "يفقد الكتّاب الكثير حين يظهرون بشخصهم. ففي الأيام الخوالي، كان الكتاب المشهورون جدا، مجهولين تماما بالنسبة لقرائهم، مجرد اسم على كتاب، مما منحهم هالة من الغموض الاستثنائي"، ومعنى ذلك أن الكاتب يخطئ الهدف إذا كان يمارس نشاطا دعائيا خارج تجربة الكتابة. ذلك أن الانسحاب من الضجيج العام (وليس من التاريـــخ) مهمة فورية ينبغي أن يقوم بها الكاتب بوعي تام، دون الاستسلام لإغراء الحصول على نجاح فوري واعتراف دائم. أليس هذا ما قام به فيرناندو بيسوا حين تعددت أسماؤه وهوياته؟ أليس ضربا من الانقطاع حين كان فرانز كافكا يرفض المشاركة في اللقاءات العامة، ويختفي في مرضه كلما هددت الأضواء عزلته؟ أليس هذا ما يسميه بيتر هندكه "التمزق بين الموقف العام والوجود الخاص"؟

كثيرون هم الكتاب والمبدعون الذين اختاروا اللجوء إلى عزلتهم، وكثيرون هم الذين اختاروا التنقل بين الأمكنة بدل الاستقرار في صورة ما، ونشرها وحمايتها من الزوال، لأن همهم الأساس هو إعادة الكتابة إلى حياتها بوصفها ملاحقة للمنسي والمهمل وغير المرئي، مما جعلهم ينحرفون عن الإقامة في الفضاء العام، ليكسبوا جولة الإقامة في النقطة المحورية التي تتطلبها الكتابة: الإمعان في التخفي.

يشتغل الكاتب المرئي على نحو ملح كوكيل مبيعات لإحدى الشركات. فهو مهتم بموقف السلعة التي يبني عليها مفاصل صورته، كما يهتم بتصميمها وتلفيفها لتثير الفضول والانتباه، غير أن السؤال الذي عليه أن يواجهه هو: أليست الكتابة خيانة مستمرة لصورة ذاتية ما وتَحَصُّنا ضد كل إغراءاتها؟



أليست هي محاولة الوصول إلى أغوارها الدفينة، تلك التي يمكن قراءتها على صور كثيرة، تتلاحق وتتغير باستمرار، إلى الحد الذي لا يمكن إدراكها؟ أليس إلغاؤها هو الحل النهائي لأي كتابة جديرة بالخلود، لا بوصفها دليلا على صورة، بل إحالة على حياة فريدة يقترن وجودها بلامرئيتها؟

3) مكتبة "تيليباثي"!

قريبا، لن تعثر الكتبُ على مكان تختفي فيه إلا دماغ البشر؟ لن نحتاج بالفعل إلى أساسات وحجارة وجدران ورفوف وورق، بل لن نحتاج نحن القراء إلى لوحات إلكترونية أو حواسيب أو هواتف ذكية، لنقرأها. لن توجد المكتبة خارج أجسادنا. ملايين الكتب المُخزّنة تتحفز على الدوام للقفز في كل الاتجاهات. ترافقنا دائما، لأنها جزء لا يتجزأ من أجسادنا. ونحن نتمسك بها لأنها ستجعل "الحياة أسهل". كل المعارف التي سنحتاجها موجودة بصيغ متعددة، ويمكن تحيينها باستمرار، بل استبدالها متى تقادمت، ذلك أنها غير متعذرة الاسترداد بالتفصيل الممل. لا شيء يختفي، والحاجة ليست ماسة للذاكرة.

ستسمح تلك الرقاقة/ المكتبة بتعزيز كثافة التفاهم بين البشر، وسيصبحون مرتبطين ببعضهم. بعضا الكتب التي يتوفر عليها هذا القارئ هي نفسها التي تحتشد في دماغ كل القراء الآخرين. يكفي فقط استخدام الخلايا العصبية لإرسال الإشارات الكهربائية والكيميائية عبر الدماغ لتنفتح أمامنا ملايين الكتب، بلغات لن تخطر لنا على البال، في نوع من الترابط التبادلي الهائل. لن تكون هناك أزمة ذكاء أو تخلف أو أمية. كل هذه العاهات أصبحت أمرا مستحيلا، وكل فرد غدا موسوعة جامعة متحركة. أما الرقاقات فهي المصدر المعرفي والاختباري المطلق؛ هي المعارف القادرة على إعادة بناء الوجود الإنساني كله. والسؤال الذي يطرح هنا هو: هل تصمد فكرة المكتبة أمام هذا التحول الجذري؟ هل بوسعنا التسليم باستمرار وجودها أمام رقاقة "تيليباثي" التي ابتكرتها شركة "نيورالينك" الأمريكية، ونجحت في تزويد دماغ بشري بها؟

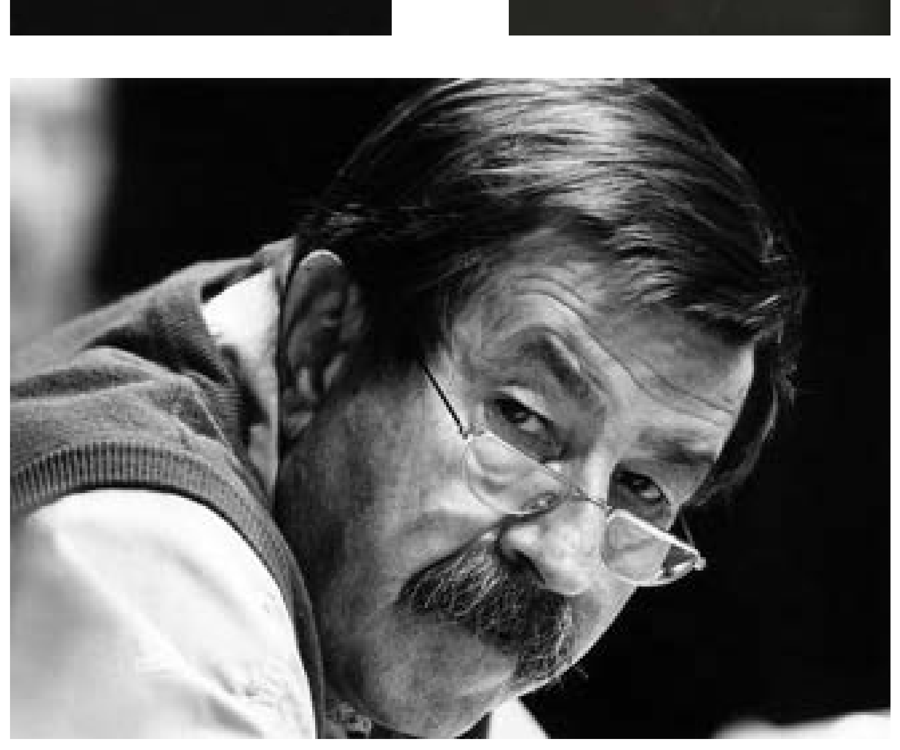
هل نستمر في القول إن المكتبة مكان مفتوح للقراء يضم كتبا بأشكال وموضوعات وعلوم ولغات مختلفة؟

تتفوق مكتبة "تيليباثي" على "مكتبة بابل" (لويس بورخيس) في مستويات متعددة. أولها أن صاحب الرقاقة غير مضطر لتصفح الكتب، يكفي التفكير فيها حتى تأتي إليه بكل ما أوتيت من تعقيد. الذات هي المكتبة في اتساعها الهائل الذي لا يتوقف، بينما مكتبة بورخيس هي الكون الذي يفسر كل الكتب الأخرى.

تخضع مكتبة بابل، التي تتألف من عدد لانهائي من القاعات السداسية الزوايا، لهندسة صارمة تكشف تطابقها مع فكرة الله. المكتبة والله شيء





واحد. (يزعم المتصوفة، كما يزعم بورخيس، أن الانخطاف يكشف لهم عن حجرة دائرية، تضم كتاباً ضخماً دائرياً ذا متن متواصل يلف كل الجدران (....). هذا الكتاب الدائري هو الله). أما مكتبة "تيليباثي"، فوجودها متعدد بتعدد المزودين بالرقاقة، ولا تتطلب أي أمين للمكتبة. لا قاعات. لا رفوف. لا زوايا. لا أدوار علوية أو سفلية. لا أروقة. لا ممرات. لا أنفاق. لا سلالم. لا مراحيض. لا باحثون أو محققون يتنازعون على الكتب. لا فوضى إلهية. كل قارئ مزود بالرقاقة إله صغير. القارئ هو مفتاح كل الكتب الأخرى غير القابلة للتلف، وموجزها الوافي. هو المكتبة الهائلة التي لا يعتبر حاملها "استثناء محيرا"، لأنها مبنية على البرمجة والزرع والترابط والتقاسم بين الجميع. لا يهتم "قارئ الرقاقة" بجمع الكتب أو تكديسها، ولا بملاحقة النادر منها والطريف.

كل النظام موجود بشكل متكافئ وعادل في الرقاقة، يستوي بورخيس مع سوفوكليس، وابن المقفع مع ملارمي، والجاحظ مع إيكو، والجرجاني مع أوغستين، وابن مسكويه مع جون جينيه.. إلخ. كل الكتب، قديمها وحديثها، تتجاور في حيز واحد لا يتجاوز حجمه حجم حبة أرز. هذا ما نسميه "عصر الذكاء الاصطناعي" أو "عصر الروبوتات" أو "عصر الرقائق الإلكترونية".

إن مكتبة "تيلباثي" غير سحرية، ولا تحمل أي ادعاء بأنها لا متناهية. كما أنها لا تخضع لأي هندسة ثابتة، وليست مجهزة بأي مجلدات نفيسة أو ملعونة أو مخفية أو ضائعة. كلها كتب تستقر في مكان واحد، خارج أي وضع قيامي. إنها مجرد شبكة عصبية اصطناعية مرتبطة بآلاف الكتب على الأنترنت (الكون الجديد). ليس هناك أي عالم جوفي حقيقي يخترق الطبيعة المتعددة الأكوان والآفاق للميتافيرس. هناك فقط عدد لا يحصى من الهولوغرامات (صور رمزية).

وتبعا لذلك، فإن مكتبة "تيليباثي" (المُوَحَّدَة والمُوَحِّدَة) ستأتي لتقضي على البناء المثالي لمكتبتنا. لن ينصعق أحدنا إذا عثر على كتاب نادر كان يجد في طلبه، ولن يحملنا جسدنا أو خيالنا باتجاه مكتبات العالم. ليس هناك أي تماثل. لا صورة تقود إلى صورة أخرى. هناك يقين افتراضي يكبح كل شيء، ويقيّد كل الأشكال. كل شيء مسطح بطريقة لافتة جدا (رولان بارث).

فبصرف النظر عن الخوض في قضايا الوعي والإدراك المرتبطين بنقد "الذكاء الاصطناعي" و"النزوع الروبوتي"، فإن "مكتبة تيليباثي" (دائرة المعارف الكونية)، أوشكت على الاستقرار في الدماغ البشري. هذا هو الوحش الذي سيلغي المكتبة التي كانت تقول: "مرحبا بكم. أنا تاريخ ما فكر فيه وأبدعه البشر"، لأنها ستجعل القارئ يكتفي بقول: "أنا المكتبة". ستتعطل العين واليد (الجسد العضلي)، ولن يكون هناك أي دور للأصبع الصغيرة (ميشيل سير). القارئ هو من سيتحكم ذهنيا في الكتاب، وسيتعامل معه كـ"مالك له"، بل مالك للمكتبة بحذافيرها. سيختفي الشاهد على أن كل تلك الصور الرمزية كان لها مكان خارج الدماغ، وخارج لعبة (هنا وهناك).



مقابرُ صغيرةٌ مَنسيَّةٌ

إسماعيل غزالي
المغرب

إِذْ ترصُدُ من نافذةِ القطارِ الزّيتونَ البرِّيَّ، وقصبَ الجداولِ الآسنةِ، ومصاطب التّبنِ في حقولِ الحصادِ، وطيور النّغفِ تُعسكرُ في شجرِ الأوكاليبتوس أو تُعربِدُ في سماءِ الأوديةِ النافقةِ ... تلفتُكَ أكثرَ المقابرُ الصّغيرةُ المَنسيَّةُ على ناصيتَيْ السّكَّةِ. مقابرُ ضئيلةٌ، تُعرِّشُ تلالاً واطئةً، أو تنامُ على السّفْحِ. يحدُثُ هذا في القطارِ بين «مكناس» و«القنيطرة»، في اتّجاهِ «الرِّبَاط». تستحوذُ هذه المقابرُ المهمَلةُ، على انتباهِكَ بمقدارِ المسافةِ، وكيفما عاودتَ النّظرَ إلى معجمِ "هندسة العَدَم" بين يدَيْكَ، تتساءلُ عن أوّلِ مَنْ دُفِنَ في إحدَاها على الهضبةِ، أو أسفَل عند أخمصِ قدمِها، حيث تشمخُ نخلةٌ عزلاءُ، غريبةٌ عن أُلْفةِ البرِّيَّةِ، كدليلٍ أو علامةٍ تؤشِّرُ على الرّقعةِ اللاماألوفةِ في المكانِ. كذلك تتساءلُ عن آخرِ ميّتٍ، أُغْلِقَتْ به حلقةُ المقبرةِ، التي اكتملَ نصابُ امتلائِها، فَصَرَفَ الأحياءُ النّظرَ عنها إلى استحداثِ أخرى في الجوارِ ... يخطرُ في ذهنكَ النّباتُ الذي يعرِّشُ تلك القبورَ الدّارسةَ، أو يَعْشَوْشِبُ بين فجواتِها ... أليس جديراً بمعجمِ وحدَهُ ؟! ها إنّها تُلفِّعُ مُبْصِرَهَا في لمْحةٍ برياحِ الفزعِ. تعتريهِ رَهبةُ الغموضِ. تنْتابُهُ رعشةُ المجهولِ الكامنِ في سديمِ المآلاتِ. ما الذي تُهَسْهِسُ به المقابرُ لكَ، من خلفِ زجاجُ القطارِ، أو يُهَسْهِسُ به موتاها بالأحرى؟ يستعصي عليكَ فكُّ طلاسمِ خطابِها، ومع ذلك فخيطُ متعةٍ بصريّةٍ لا تعْدمُهُ رؤياكَ، إِذْ يترقْرقُ المشهدُ كلوحةٍ، أو قصيدةٍ.

لعلَّ الطّفلَ المنغوليَّ، المشدوهَ، في المَقْعَدِ أمامَكَ، يتساءلُ عن عددِ الموتى، وَلِمَ القبورُ بلا شواهدَ؟ تراه يخمِّنُ حولَ ما تكونُهُ أسماؤُها؟ وأمَّا أُمُّهُ مُسبَّلةُ الشَّعْر، فغيرُ آبهةٍ، مستغرقةٌ في مكالمةٍ ماراثونيةٍ، يكادُ الطّفلُ المنغوليُّ لا يفهمُ من غَمْغَمَاتِها شيئاً. لنْ ينْطليَ عليكَ مكْرُ المحاورةِ، فالدّامغُ أنّ الأمرَ يتعلَّقُ بعشيقٍ، والزّوجُ قيْد غيبوبةٍ في مصحَّةٍ ب«الرِّبَاطِ»، وهذا سببُ سفرِها على الأرْجحِ ... تَحْسَبُهَا لنْ تنْتهيَ من مكالمتِها إلَّا مع الوصولِ إلى محطَّةِ «الرِّبَاط». وكيفما كان مخاطبُها عشيقاً أو غيره، فهذا لا ينفي أن تكونَ قد انتبهتْ إلى ما لَمَحَهُ طفْلُها المنغوليُّ، واسْترْعى انْتباهَهُ، بلى، أبْصرتِ المقابر المَنسيّةَ، الأشبهَ بمراكبِ صيْدٍ مقلوبةٍ على بطونِها. حتْماً زوجُها يعملُ ناشراً، خمَّنْتَ والقرائنُ اللئيمةُ التي احتكمتَ إليها، علاماتُ دارِ النّشرِ التي تدمغُ حقيبةَ جيْبِها، وأيْقونةُ المفاتيحِ، وَزِدْ على ذلك المذكِّرةَ ... وَفْقَ ذلك، أَزَّ يعْسُوبُ ظنّكَ هاجِساً: غيبوبتُهُ قد تكونُ إثْرَ حادثةِ مداهمةٍ لكاتبٍ أخْرقٍ مكتبَ عملهِ، وأصابَهُ بطعنةِ سكِّينٍ في مصرعٍ ... والسّببُ الغريبُ عدمُ وفاءِ النّاشرِ بدفعِ حقوقِ الكاتبِ عن أعمالِهِ الكاملةِ .... الأرْجحُ أنّها تخيَّلتْ قبْرَ زوْجِها مُسبَّقاً وهي ترْصدُ بعيْنَيْ بومةٍ رقْشاءَ، ما انْقشعَ في التّلالِ منْ مقابرَ مُهْملةٍ.

• على رِسْلِكَ، أنتَ الذي تتلصّصُ بعينِ خيالِكَ من ثقبِ إبرةٍ على حيواتِ الآخرين بصلافةٍ، وتتجاسرُ على تلْفيقِ الحكاياتِ الرّغْناءِ بحُدوسِكَ الزّانيةِ، هلَّا أخْبرتَنا ماذا تبغي من «الرِّبَاط»؟ بل ماذا كنتَ تفعلُ قبْلئذٍ في «مكناس»؟

(أمَّا عن «الرِّبَاط» فأقصدُها لكيْ ألفتَ الانتباهَ إلى الجسورِ اللّامرئيّةِ على نهْر «أبي رَقْرَاق»، إلى الأبراجِ اللّامرئيّةِ في أدْغالِ العاصمةِ، إلى الأَنفاقِ اللامرئيّةِ بين «الرِّبَاط» و«سلا».

وأمَّا عن «مكناس» فمهمَّةٌ علميّةٌ لا تقلُّ خطورةً وإبهاراً عن مقاصدِ وِجْهَتِي السّحريةِ هذه، ويكفي أن أُوجزَ الأمرَ في القناةِ اللّامرئيّةِ بين صهريـــجِ «السواني» وبين أنهارِ المغربِ قاطبةً.

حُلَّ عنِّي إذنْ، واسْتطْردْ في قصَّتِكَ الخرْقاءِ حولَ المقابرِ الفاتنةِ، هذه المرئيَّة من نافذةِ القطارِ.)

... لستَ وحدكَ من استرعتْ هذه المقابرُ المَمحوَّةُ انْتباهَه، بل لفتتْ البعضَ وليس الكلّ ممن يقاسمونكَ الرّحلة على متنِ القطارِ. لا يحتاجُ الأمرُ إلى شحْذِ نصْلِ الفراسةِ، وكلٌّ على حِدَة، هَاجَسَتْهُ أفكارٌ غامضةٌ وانتَابَتْهُ صورٌ سديميّةٌ، مُجْملُها يتأرجحُ بين الفزعِ والغِبْطَةِ، الفزعِ من هكذا مصائرَ مبهمةٍ، والغِبْطَةِ لأنهُ ما يزالُ على قيدِ الحياة.

وماذا عن سائقِ القطارِ؟ هل يكونُ فَرْطُ الاعتيادِ وسأمُ المألوفِ سبباً في عدمِ مبالاتِهِ بهذه المقابرِ المَنسيَّةِ؟ أَلَمْ يفكِّر بُرْهَةً في أنّ زعيقَ قطارِهِ يُزعجُ منامَ الموتى؟ حتَّى إن التفتَ إليها مرَّةً، فلن يهتمَّ، وكيف يُبالي مَنْ عيناهُ عجلتان مثبَّتتان على السكَّة وحدَها، والسكَّةُ الأفدحُ هي ما يتشعَّبُ في داخلِهِ، إذ سفرُهُ ليس خارجيًّا على ما يبدو، بل مضاعَفَاً، يحدثُ في أغوارِهِ ...

عبثاً تتساءل كم راكباً استفزَّهُ المعجمُ الذي بين يدَيْكَ، متلهِّفاً كي يكتشفَ العنوانَ على الأقلِّ؟ عبثاً تتساءلُ عمَّا يكونُهُ محتوى مذكِّرةِ المرأةِ مُسَبَّلةِ الشَّعْر أمامَكَ، أيوميَّاتٌ أم وصفاتُ مطبخٍ أم حساباتُ مصاريف ...؟ عبثاً تتساءلُ ماذا لو كنتَ أنتَ سائقَ القطارِ نفسَهُ؟ ماذا لو كنتَ حفَّارَ إحدى هذه المقابرِ فيما مضى؟ ماذا لو كنتَ ميّتاً من مدافنِ هذه المقابرِ بالأحرى؟ ماذا لو كنتَ النّاشرَ المغدورَ، المستغرقَ في غيبوبةٍ في مصحَّةٍ ب«الرِّبَاط» لو صدَقَ وَعْلُ افتراضِكَ المتوثّب؟ ماذا لو كنتَ الكاتبَ الأخرقَ، معدومَ الحقوقِ الذي أصابَهُ بطعنةِ سكِّينٍ في مصرعٍ؟ ماذا لو كنتَ العشيقَ المزعومَ الذي تحادثُهُ المرأةُ مُسبَّلةُ الشَّعْرِ عبرَ هاتفِها على نحوٍ ماراثونيٍّ؟ ماذا لو كنتَ كاتبَ هذه القصَّةِ القصيرةِ، بدل أن تكونَ شخصيةً فيها؟

ماذا لو ...؟

بَلْ كيفَ فَاتَ شيطانَ فِراستكَ هذا الحُسْبانُ ولم يخطرْ على فنجانِ بصيرتكَ: المرأةُ مُسبَّلةُ الشَعْرِ أمامَكَ، إنّما تهاتفُ الكاتبَ الأخرقَ نفسَهُ، الذي طَعَنَ زوجَها النّاشرَ، بِذَرِيعَةِ عدم وفائه بدفعِ حقوقِهِ عن نشرِ أعمالِهِ الكاملةِ، فيما الحقيقةُ الخفيَّةُ بلُؤْمٍ، أنّ علاقةً حميمةً دامغةً تجمعُها بالكاتبِ اللعينِ، وبيانُ ما وقعَ، أنّ النّاشرَ هو مَنْ بادرَ إلى طعنِ الكاتبِ غيلةً، انتقاماً لشرفِهِ، وحين أخطأتْ طعنتُهُ العمياءُ قلبَ المُستهدَفِ، جاءَهُ الصّاعُ صاعَيْن مِن الكاتبِ الذي أرداهُ صريعاً، يُضرِّجُ دمُهُ حَفْنَةَ مخطوطاتٍ روائيّةٍ ومجموعَتَيْنِ

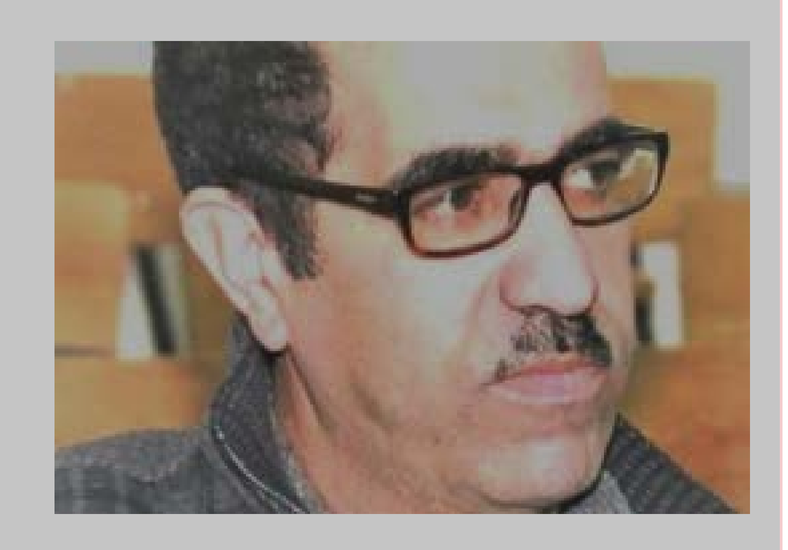


قصصيَّتَيْنِ وديوانَ شِعْرٍ، على مسطبةِ المكتبِ ...
وماذا بعدُ يا شُحاجَ غِربانِ التّخميناتِ؟
ما لا تستطيعُ أن تخفيَهُ هذه المرّة، أنّ المرأةَ مُسبَّلةَ الشَّعْرِ، وطفلَها المنغوليّ، يذكّرانكَ بأبكرِ الأسفارِ في طفولتِكَ، في حياتِكَ قاطبةً، إذ اصطحبتْكَ أمُّكَ في حافلةٍ مهترئةٍ خارجَ بلدتِكُما الصغيرةِ، المَنسيَّةِ هي الأخرى، تقصدان مستشفى الإقليمِ، كيما تزوران الأبَ المستغرقَ في غيبوبةٍ! نعم، مُصابُهُ الفادحُ كان هو الآخَر إثر طعنةٍ، ليس بسكّينٍ وإنّما بمِنْجَلٍ، ممَّنْ؟ من زميلِ عَملِهِ في حقلِ الحصادِ، الذي خُيِّلَ له بأنّ شُبهةً حميمةً تجمعُهُ بأمِّكَ ... كيف؟ أبُوكَ المغبونُ هو مَنْ بادرَ إلى طعْنهِ غيلةً أوّلاً، غير أنّ هجومَهُ الأعمى باءَ بالإخفاقِ الذّريـــع، فجاءهُ الصّاعُ صاعَيْنِ من الآخر، الذي أرْداهُ صريعاً يضرّجُ دمُهُ حَفْنَةَ شوفانٍ وسنبلتَيْنِ وشوكةَ جملٍ.
ها إنّكَ تبيَّنتَ هويّةَ النّباتِ الذي يُشعشعُ أزرقَ، آيلاً إلى بنفسجيٍّ، في المقابرِ الصغيرةِ، المَنسيَّةِ، المرئيَّةِ من نافذةِ القطارِ ... هو نباتُ شوكِ الجملِ إذن.
كأنّما شَكَّتْكَ إبرةُ الآن، إذ هجسَ هاجسٌ في كُوَّتَيْ أُذُنَيْكَ، وتردَّدَ صداهُ في هاويةِ جُمجمتِكَ: كلُّ ما حدثَ حتَّى الآن في هذه القصَّةِ القصيرةِ ليس سوى صورٍ تتداعَى في مخيَّلةِ الطّفلِ المنغوليِّ أمامَكَ على المَقْعَدِ!!
أخيراً، ها هو ذا القطارُ يَلِجُ بكم النّفقَ ... النّفقَ الذي لن يستغرقَ سوى لُحَيْظَةٍ بمقدارٍ هنيهةٍ. ثلاثون ثانية على أوفى حينٍ. انطفأتِ الأضواءُ وشاعتِ العَتَمَةُ المطبقةُ. يا للبرودةِ التي اسْتشْرتْ فجأةً. كأنّما قِطَعَ ثَلْجٍ انسابتْ بين ثيابِكَ وَلَحْمِكَ. ليست برودةً معتادةً، ولا يتعلَّقُ الأمرُ برطوبةٍ ... كأنّ مصابيحَ الهواتفِ (ذكيِّها وعاديِّها على حدّ سواء) ألمَّ بها العمى وكفَّتْ عن جزيلِ الإنارة، كذلك خفتتِ الأصواتُ بخلاف العادة، وما من بكاءِ رضيع حتَّى ... شاع الصّمتُ المطبقُ، لدرجةٍ خِلْتَ نفسَكَ وحدَكَ، وباتَ الهاجسُ اللّئيمُ يئزُّ كنحلةٍ سوداءَ في كُوَّتَيْ أُذُنَيْكَ، في بئرِ جمجمتِكَ:
ماذا لو كنتَ ميِّتاً من مدافنِ هذه المقابرِ الصّغيرةِ المَنسيَّةِ؟!

ها هو النّفقُ الذي اعتقدتَهُ لن يستغرقَ سوى ثلاثين ثانية، يطولُ أكثرَ من اللازمِ ...
مرَّتْ ثلاثون ثانية ... وثلاثون دقائق ... ولم ينتهِ بعد ...
قد تمضي ثلاثون ساعةً ... وثلاثون يوماً ... وثلاثون شهراً ... وثلاثون سنةً ... وثلاثون قرناً ... وثلاثون أبديَّةً ...
ولن
ينتهيَ
أبداً!!

يوم
بدون كمامة

عبد العالي بركات
المغرب



إنك لا تزال تتوفر على علبة كمامات شبه كاملة، مع ذلك تتركها جانبا وتهم بمغادرة البيت.
تشعر للوهلة الأولى بأن شيئا ما ينقصك، تضع تلقائيا يديك على نظارتك لتتأكد من أنك تحملها، نعم، أجل، إنها في موضعها أمام بؤبؤي عينيك تماما، تبحث في جيوبك عن شيء معين قد تكون غفلت عنه، لا، كل شيء معك، تلتفت أخيرا نحو علبة الكمامات وتقوم بإشارة من يدك إليها وأنت تبتسم؛ بكونك لن ترتديها منذ الآن فصاعدا، ثم تخرج وتصفق الباب وراءك.
على درج العمارة، تصادف أحد جيرانك الذي كان صاعدا، تلقي عليه التحية، يرفع أطراف كمامته في الحال ويغطي أنفه جيدا وهو يبادلك التحية، تحية تصورتها متقشفة، تردد في قرارة نفسك: التقشف حتى في التحية.
شيء ما في نظراته أوحى لك بأنه منزعج، تصمم على أن لا تلقي بالا لذلك وتتابع سيرك نحو الباب الكبير للعمارة.

تقترب من أحد المتاجر، فتلمح على واجهته الزجاجية، صورة كمامة وتحتها عبارة إنذارية: "ارتداء الكمامة إجباري".
تضع يديك على وجهك وتتذكر أنك لا ترتدي الكمامة وأنه لا يمكن لك الدخول بما أنك لا ترتدي كمامة، تتذكر كذلك أنك عاهدت نفسك بأنك ستمضي هذا اليوم بدون كمامة مهما كلفك الأمر. تبتسم وتصرف نظرك عن ولوج المتجر، لكنك بحاجة إلى اقتناء شيء منه، تفكر في أنك ستتدبر الأمر، ثم تمضي في اتجاه محطة الترامواي.

***

شباك التذاكر الأوتوماتيكي، أشخاص يتقدمونك، يريدون بدورهم اقتناء تذكرة، تضجر لكونك في كل مرة تصادف أشخاصا يتقدمونك، يزاحمونك على الشيء نفسه، كلهم يبدون أنهم يرتدون كمامة واقية إلا أنت، تحاول عدم الاختلاط بهم حتى لا تتلقى منهم رد فعل قد لا يعجبك، تقتني تذكرة على عجل وتقصد الترامواي الذي كان قد توقف منذ حين. إنه على أهبة الانطلاق، الباب الأوتوماتيكي يوشك أن يغلق، تقفز نحو الداخل، ترتبك، تحاول أن تتجنب السقوط، تنظر حواليك، كل المقاعد مشغولة، الجنبات كذلك، تتمسك بالمقبض، أحد ما يدير ظهره إليك وهو يرفع ياقة معطفه، تتساءل في قرارة نفسك: "ما لو هذا؟"، ترفع عينيك، تجد أحدا ما يلوح إليك، تتفرس فيه: "هل يعرفني؟"، يمد يديه نحو فمه، يقوم بإشارة، يرسم في الهواء شكل كمامة، تتساءل: "أش كيطلب هذا؟"، تفهم على الفور أنه يطلب منك أن ترتدي كمامة، لكنك لا تحمل معك كمامة، ترفع يدك بدورك وتشير إليه بأنك لست بحاجة إلى كمامة، يشيح بوجهه عنك، يسير نحو اتجاه ما، تتساءل: هل يريد التبليغ بي؟

***

لا تدري كيف بلغ الترامواي محطة النهاية، لم تشعر بالمسافات رغم طولها، لم تستمتع بالنظر إلى الخارج عبر المنافذ الزجاجية الفسيحة، حتى هاتفك الذكي لم تشغل نفسك بالنظر إليه، لا تدري أين كنت تنظر طوال المسافة التي قطعها الترامواي، لكنك تعي جيدا أن شعورا بالغضب كان يستبد بك، كنت تنوي أن تفرغ هذا الغضب في الشخص الذي أدار ظهره إليك بمجرد صعودك إلى الترامواي، أو في ذلك الشخص الذي كان يلوح إليك بيديه وهو يرسم كمامة في الهواء، يحثك على ارتدائها، أو في صاحب المتجر الذي علق ملصقا مكتوبا عليه: "إرتداء الكمامة إجباري"..
تسمع النداء، إنها محطة النهاية، الترامواي يتوقف تماما، تنفتح الأبواب الأوتوماتيكية، تنزل بدورك وشعور بالانقباض يستولي عليك: "هذه ليست المحطة اللي خصني ننزل فيها، كان خصني ننزل في المحطة اللي قبل".

***

شارع لا تذكر اسمه، لا يبدو أنك تعرفه، لم يسبق لك أن قصدته، أن خالطته بالأحرى، سيكون عليك أن تعود، أن تقطع مسافة بعيدة لتصل إلى مقصدك، كان عليك أن تنزل في المحطة الثالثة ما قبل الأخيرة، ثلاث محطات تفصلك عن مقصدك، شيء ليس بالهين، تفكر في ركوب الترامواي من جديد، الترامواي نفسه الذي أتيت فيه، تفكر في التخلي عن الذهاب إلى مقصدك والعودة إلى البيت في الحال، لا غير ممكن، الصداع النصفي يصيبك من جديد وليس معك مسكنات، شعور بالتعب والقلق، ثمة مقعد، مقعد فارغ ونظيف، مقعد عمومي في تقاطع الطرق، تدلف إليه، تلقي بكل ثقلك فوقه، يتأرجح، المقعد يتأرجح، يا الله! لا شيء في هذا الوجود على ما يرام، إحدى ركائز المقعد متآكلة، تهددك بالسقوط في أي لحظة، تستوي محاولا الحفاظ على توازن جسدك فوق المقعد، أحد ما يقترب، شخصان وليس شخصا واحدا، يقصدانك أنت بالذات، تتساءل في قرارة نفسك: "آش باغيين عندي؟" (ماذا يريدون مني؟).
أحدهما يرتدي بذلة عسكرية، يخاطبك بصرامة:
- فين البافيط تاعك؟ (أين هي كمامتك؟).
- ما عنديش. (ليست معي).
- علاش ما دايرهاش؟ (لماذا لا تضعها؟).
- حيث ما عنديش. (لأنها ليست معي).
بلهجة قاسية:
- علاه ما لها بشحال؟ خصك تكون دايرها. (كم تساوي؟ يجب عليك وضعها).
- واخا أ الشاف. (موافق سيدي).
- لا، خصك تخلص ذعيرة. (عليك أن تدفع ذعيرة).



وَقَـائِـع 2



إدواردو گـالـيانـو
ترجمة :*
عبد النور زيّاني**

في الأيام القديمة، زرع دون بِـرِيـدِيكُـو بيوتاً وأشـخاصاً في كل أرجاء حانته " إِلْ رِسُّـورْطِـي El Resorte" حتى لا تشعر بالوحدة. حدث هذا، كما يُحكى، في البلدة التي أنشأها بيديه.
ويحكى أيضا إنه كان هناك كنز مخبأ في بيت شيخ عليل الجسد.
مرة واحدة في الشهر، كان هذا الشيخ، الذي يعيش أيامه الأخيرة، ينهض من سريره ويذهب ليقبض معاشه.
استغل لصوص مِن مُـونْـطِـفِـيدِيُـو غيابه، فاقْتحموا منْزله وفتَّشوا عن الكنز في كل زاوية وركن ولم يجدوا سوى صندوق خشبي مغطى بملاءات في أحد أركان القبو. لم ينكسر القفل الكبير الذي كان يحميه. فهربوا بالصندوق، وعندما فتحوه بعيداً عن المنزل وجدوه مليئاً برسائل حبّ تلقاها الشيخ على مدار حياته الطويلة.
كان اللصوص ينوون إحراق الرسائل، لكنهم تداولوا في الأمر، وفي الأخير قرروا إرجاعها إليه، واحدة بواحدة، مرة في كل أسبوع. ومنذ ذلك الحين، عند ظهر كل يوم اثنين، كان الشيخ يجلس على قمة التّلّ منتظراً وصول ساعي البريد. وبمجرد أن يرى الحصان، المثقل بأكياس السرج، يطل برأسه من بين الأشجار، حتى ينطلق راكضا نحوه، فيظهر ساعي البريد، الذي كان يعرف كل شيء عن الأمر، ممسكا برسالته في يده.
حتّى أن الـقـدّيس بُطـرس كان يسمع دقات ذلك القلب المجنون فَرَحاً بتلقي رسالة من امرأة.

(*) Eduardo Galeano: Book of Embraces. Translated by Cedric Belfrage. Norton Editions,1992

(**) في تعليقها على هذا النص، تقول الكاتبة التشيلية إيزابيل اللِّينْدي: "لإدواردو گـاليانو قصة قصيرة أحبها كثيرا، وأعتبرها استعارة بديعة حول الكتابة بشكل عام، وكتابته بشكل خاص. يشبه الكتاب هؤلاء اللصوص الطيبين الذين يأخذون شيئا عاديا، كما هو الأمر في حالة الرسائل، وبخدعة سحرية يحولونه إلى شيء جديد تماما. في هذه القصة كانت رسائل الشيخ موجودة، لكنها ظلت منسية ومهملة في قبو مظلم. وعبر خدعة بسيطة تمثلت في إعادة إرسالها إليه بالبريد، واحدة بواحدة، بمعدل رسالة واحدة كل أسبوع، تمكن هؤلاء اللصوص من إعادة إحياء رسائل وأوهام الشيخ. غالبا ما يكون هذا هو جوهر الكتابة: العثور على الْكنوز المُخبَّأة، إضفاء بريق على الأحداث البالية، إنعاش الروح المُتعَبَة بالخيال وخلق نوع من الحقيقة من أكاذيب كثيرة."



صمت بيرغمان

حيث جلبة الروح والجسد

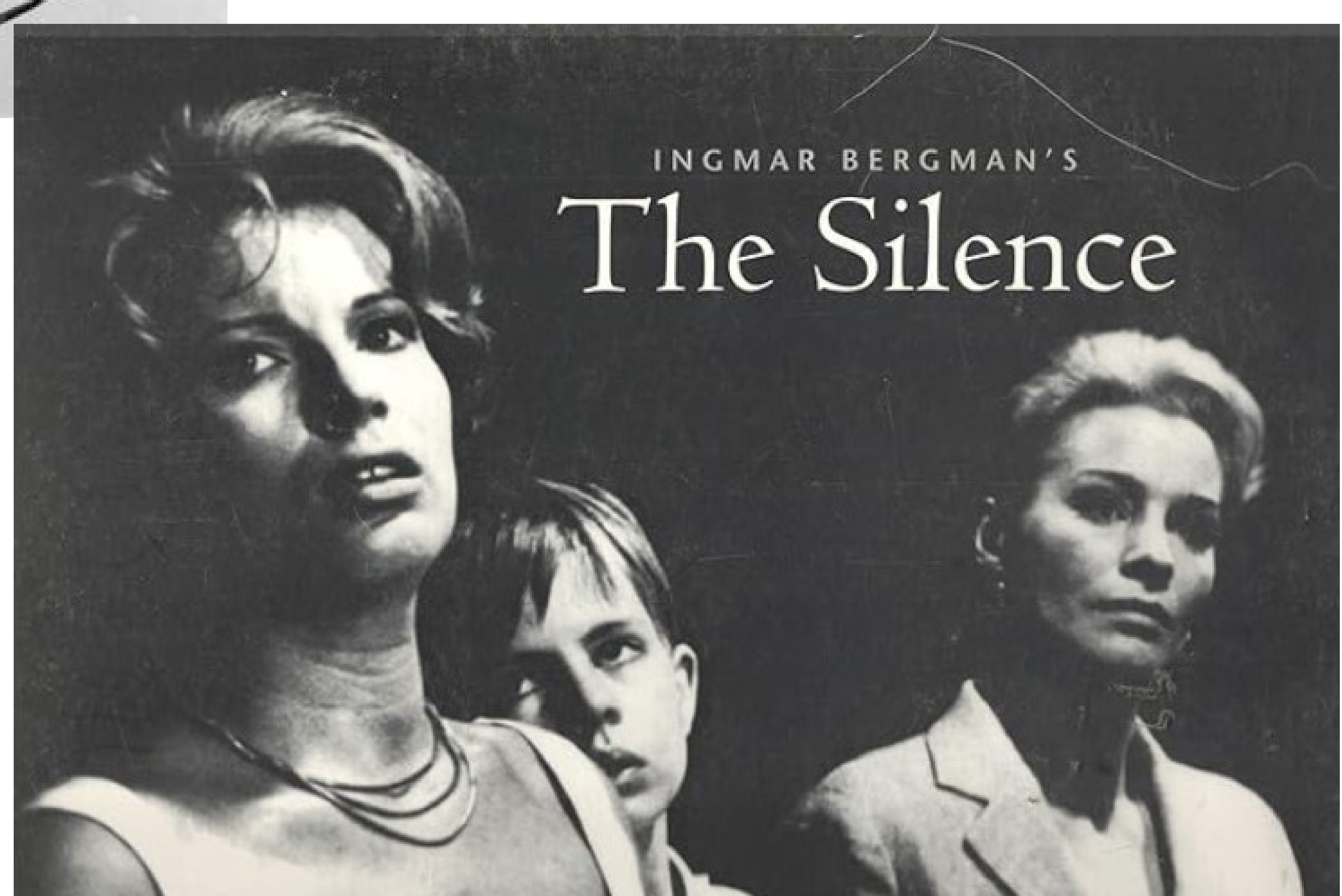
أمين صالح
البحرين

فيلم "الصمت" The Silence(1963) ينهي بيرغمان ثلاثيته القائمة على علاقة الإنسان بخالقه، والتي تضم "عبر مرآة داكنة" (1961) و"ضوء الشتاء" (1962). في كل فيلم من الثلاثية، نلاحظ أن الفعل أو الحدث يشمل شخصيات قليلة، وتدور الأحداث عبر فترة زمنية لا تتعدّى الـ 24 ساعة. وعلى الرغم من تعيين أو تصنيف الأفلام كثلاثية، إلا أنها غير مترابطة على مستوى السرد أو الشخوص أو العلاقات. لعل ما يربط حقاً هذه الأعمال هو فكرة غياب الاتصال الإنساني الحقيقي في العصر الحديث.

قبل الشروع في تصوير الفيلم، توصّل بيرغمان إلى قرار بأن يجعله "يمتثل للقواعد الموسيقية عوضاً عن القواعد الدراماتورجية... والأداء السينمائي عبر التداعيات.. إيقاعياً، مع الثيمات والثيمات المعاكسة".

لقد استوحى بيرغمان موضوع فيلمه هذا، جزئياً، من أحد أحلامه.. حسب تصريحه. كما استلهم من موسيقى بيلا بارتوك، هذا الموسيقار الهنغاري الذي دمج التقنيات الحديثة مع موتيفات الموسيقى الشعبية المحلية.

يقول بيرغمان: "الفيلم يتبع عن كثب موسيقى بارتوك.. النغمة المتواصلة الفاترة، ثم يأتي الانفجار المفاجئ".





الفيلم أثار الكثير من الجدل والنقاش، على صفحات الجرائد، بسبب موضوعه الصعب، ولاحتوائه على مشاهد صريحة جنسياً، أدت إلى إثارة غضب وحنق الرقابة وقطاع من الجمهور (البعض وجّه إلى بيرغمان رسائل تهديد)، مما ساهم في إنجاح الفيلم جماهيرياً، فشكّل تحدّياً لأجهزة الرقابة في أكثر من مكان. وقد علّق بيرغمان على ردود الفعل الغاضبة بالقول أن ما سبّبه الفيلم من استجابات عنيفة، من كراهية وخوف واضطرابات عصبية، يخدم في التنفيس عن المشاعر، عندما تُجبر على البروز علناً. وقد ساهم هذا الفيلم في جعل الرقابة في السويد ترخي قبضتها، وتبدو أكثر تساهلاً وتسامحاً، فتسمح بعرض الفيلم من دون حذف أي مشهد منه. بينما الرقابة الفرنسية رفضت السماح بعرض الفيلم ما لم يتم حذف المشاهد الجنسية. في ألمانيا الغربية ناقش البرلمان مدى صلاحية الفيلم للعرض العام. في الاتحاد السوفييتي مُنع عرض الفيلم بذريعة أنه "فاشي ويكشف عن كراهية للجنس البشري". وفي بريطانيا والولايات المتحدة طالبت الرقابة بحذف لقطات قليلة.

كما حقق الفيلم نجاحاً عالمياً كبيراً، واستثنائياً، لقيمته الفنية العالية، وجدّة موضوعه. وكان موضع دراسات ونقاشات مكثفة وعميقة، باعتباره تحفة فنية فاتنة وصادمة في آن، ولكونه من النماذج الأولى المتميّزة للسينما الفنية (الحداثية) الأوروبية.

إنه فيلم مبنيّ على صور وموتيفات بصرية أخّاذة، من دون التعويل على السرد أو الحوار في تزويد المتفرج بالمعلومات أو التفسيرات والشروحات التي قد يحتاجها لفهم العلاقات المعقّدة.

يبدأ الفيلم مغموراً بالصمت، ولا نسمع إلا صوتاً خافتاً لتكات الساعة، ثم صوت قطار. صبي اسمه يوهان، في العاشرة من عمره، يسافر بالقطار عبر أوروبا مع أمه أنّا (غونيل ليندبلوم)، الأنانية والشهوانية، وأختها الكبرى إيستر (إنجريد ثولين.. في أحد أروع أدوارها)، التي تعمل مترجمة، وهي على وشك الموت بسبب إصابتها بمرض السل أو بمرض رئوي خطير. ولأن حالتها الصحية تصبح صعبة جداً، فإنهم يضطرون إلى التوقف في مدينة غريبة لهدف وحيد، هو أن تتمكّن إستر من الراحة واستعادة طاقتها بعد أن إشتد عليها المرض، قبل أن يستأنفوا الرحلة إلى مقصدهم الأصلي.

المدينة (تقع في أوروبا الشرقية.. وقد تكون مدينة متخيلة) لا يعرفون لغة سكانها، بينما الدبابات تجوب الشوارع في تحرّك غامض، كما لو أن ثمة حرباً على وشك الاندلاع، أو أن المدينة نفسها واقعة تحت احتلال ما.

بيرغمان لا يشغل نفسه بالجانب السياسي، وفي هذا الشأن، وُجّهت إليه الكثير من الانتقادات، خصوصاً من الأطراف اليسارية التي أخذت عليه عدم التزامه بالقضايا السياسية، سواء المحلية أو العالمية.

الدبابات والمدافع، المرئية من وجهة نظر الصبي، من خلال نافذة القطار



(في بداية الفيلم) وفي ما بعد، عندما تتحرك دبابة وحيدة، على نحو غامض، في الشارع الواقع خارج الفندق، فإن مثل هذه الآلات تبدو أشياء يتعذّر تفسيرها، ومن دون تعليل أو تبرير سياسي. المنظر يوحي بانهيار العلاقات الإنسانية المتحضرة، والتوجّه الحثيث نحو العنف.
القصة تتعلّق بالتباين والاختلاف في الشخصية والطبيعة والسلوك ورؤية الأشياء بين الشقيقتين اللتين تعودان إلى الوطن بالقطار، الذي يتوقف ليومٍ واحد في مدينة أجنبية.
هي ليست قصة بالمعنى الدقيق، فالثلاثية لا تشتمل على حكاية ذات بناء سردي، بقدر ما تقدّم موضوعاتها في مجموعة من الأجزاء المتفاوتة والمتباينة، في فترة قصيرة من الزمن، والتي تلقي ضوءاً على البنية الداخلية للشخصيات الرئيسية.
في "الصمت" لا نصادف أحداثاً كبيرة وصارخة، بالآحرى لا يحدث إلا القليل، والتواصل بين الشخصيات تكون في حدّها الأدنى. وهنا لحظات الصمت غالبة.
الثلاثة يقيمون في فندق، والذي يبدو عالماً قائماً بذاته. المشاهد الخارجية القليلة مليئة بالضوضاء والضجيج. الفندق ذو أروقة لا نهائية، أشبه بالمتاهة، وشخصيات غامضة، وفرقة من الممثلين الأقزام. عالم غريب، مغلّف بالصمت، فيه يستحيل التواصل اللغوي والنفسي.
الصبي يقضي أغلب أوقاته وحيداً، راصداً ما حوله، ومراقباً الآخرين. إنه يتجول في أنحاء الفندق، عبر أروقته وردهاته وممراته.. هذا العالم الغريب، مصادفاً نزلاء غريبي الأطوار، ومتوجساً إلى حدٍ ما من عالم خارجي مهدّد لكنه لا يفهمه، ولا يدرك طبيعته أو ما يحدث فيه. إنه يصادف فرقة من المؤدين الأقزام الذين يقيمون في جناح آخر، ولأنه لا يعرف لغتهم الأسبانية، وهم لا يعرفون لغته، فإن التواصل بينهم يتم عن طريق الإيماءات.
في غرفة، تقيم إستر وحيدة، تكتب وتدخّن وتشرب. هي من النوع الذي ينطلق من مبادئ سامية، وعشق للجمال.
أنّا، على النقيض، هي حسّية، تطلق العنان لأهوائها ورغباتها وشهواتها، ولا تأبه بنظرة الآخرين وتقييمهم الأخلاقي.
العلاقة بين الأختين في غاية التوتر، وتتّسم بعدائية معلنة ومكشوفة. وقائمة على مشاعر مزدوجة: الكراهية والحب، الغيرة والرغبة، النفور والانجذاب، التمرّد والاتكال.. وذلك ضمن سياق عائلي، أخلاقي، ثقافي، ميتافيزيقي.. وهو سياق مركّب، يعمّق غموض العلاقة بينهما. كل واحدة منهما تعيش في جحيمها الخاص، رغم الرابط القوي بينهما، وحاجة كل منهما إلى الأخرى.
أنّا تنزعج وتغضب من استفسار إستر بشأن أفعالها وتحركاتها، وتدخّلها في شؤونها، بينما إستر تنشد السلام والمصالحة، وتؤكد أنها تحب شقيقتها.



أنّا تبحث عن المتعة الخالصة والإشباع الجسدي، وهي تهاجم أختها بضراوة منتقدةً إحساسها بالتفوّق والاستعلاء واعتدادها بنفسها. وكلما ازدادت أختها نأياً وانعزالاً، إزدادت هي ضراوةً وعدوانيةً.
إيستر، بدورها، تشعر بالنفور من كسل أختها. وهي متحفظة وكتومة، تخفي في أعماقها عاطفة جارفة لا تستطيع أو لا تريد أن تفصح عنها. إنها تشعر بالمرارة نتيجة وضعها الصحي وقسوة أختها.
أنّا تحكمها الغريزة، وتتصف بالعناد. وهي تتجنب الاتصال بإستر كي لا يوقظ ذلك فيها مشاعر الإثم والذنب. في لحظات، عندما تختلي بنفسها، نراها تنتحب عند شعورها بالذنب تجاه أختها. لكنها لا تكف عن الإساءة إليها. إنها تلومها لأنها دائماً تعزف على وتر المبادئ. بل أن موقفها العدائي يصل إلى حد تمني الموت لأختها. في بغض شديد تسأل أختها عن السبب الذي يجعلها تتشبث بالحياة.
أما الصبي يوهان فيقع أسير امرأتين متعارضتين. والفيلم لا يوحي بأن الصراع بين المرأتين يفضي إلى إحداث ضرر عاطفي على الصبي.
إنه يمثّل البراءة والانفتاح. وهو قابل للتشكّل، لكنه قابل لأن يصبح فاسداً ومنحرفاً إذا فرضت الظروف ذلك.. نراه يسرق، يبول على الجدار في الفندق، يصوب مسدسه اللعبة نحو الناس متظاهراً بإطلاق الرصاص عليهم.

والصبي يبدي تعاطفاً مع خالته، التي تضطر إلى البقاء في المدينه، ففي صباح اليوم التالي، تتهيأ أنّا للمغادرة مع ابنها، تاركين إستر في الفندق حتى تتحسن صحتها، إذ تشعر بأنها غير قادرة على السفر الآن. إستر تسلّم يوهان رسالة. يقرأها في القطار، هي عبارة عن مفردات غامضة منتقاة من اللغة الأجنبية. كأنها دعوة له للاتصال بالآخرين، ومحاولة قبول الآخرين حتى لو لا يعرف لغتهم.. في هذا العالم المنقسم، سواء على المستوى اللغوي أو العاطفي.
الفيلم هو عن الوحدة والعقم العاطفي وصعوبة الاتصال وانعدام الحب. والجحيم، الذي يصوّره بيرغمان، يتمثّل في تضاد أو تضارب الجسد والعقل، وتعذّر المصالحة بينهما، وفي العزلة وانعدام التواصل بين الأفراد، وفي الظلمة والقتامة التي تعم.

إزاء الحضور القوي للشخصيات النسائية (والأداء المذهل الذي قدّمته ثولين وليندبلوم)، نجد حضوراً هامشياً، غير مركزي أو محوري، للشخصيات الرجالية. باستثناء الصبي يوهان، والنادل الصامت تقريباً، وعامل الفندق العجوز، لا نشعر بحضور ذكوري قوي وفعال، كما الحال مع أفلام بيرغمان الأخرى.
الصوت موظف هنا على نحو خلاق. مقابل لحظات الصمت الطويلة، وفي غياب الموسيقى المصاحبة، يلجأ بيرغمان إلى تضخيم الصوت في بعض المواقف من جهة، وإلى استخدام الصوت على نحو مخالف للواقع من جهة أخرى. هكذا نسمع، مثلاً، وقع أقدام أثناء السير على البساط الذي يغطي أرضية الفندق، أو عند تمشيط الشَعر، أو تكات عقارب الساعة.
الشكل الجمالي التجريدي يرغم المتفرج على تأويل الصور الغامضة، إذ يبدو عالم الفيلم، والعلاقات القائمة فيه، غريباً وغير مألوف.
عمل أخّاذ وآسر، ويحتل مكانةً بالغة الأهمية في مسار بيرغمان.
حاز الفيلم على ثلاثة من جوائز معهد الفيلم السويدي كأفضل فيلم، ومخرج، وممثلة (إنجريد ثولين).
يقول بيرغمان (Encountering Directors, Charles Samuels, 1972):
* إنه فيلم ذاتي جدا، ضرب من التطهير الشخصي: تصوير الجحيم على الأرض.. جحيمي.
* الفيلم غريب جدا عني إلى درجة أنني لم أفهم ما يعنيه. لقد شاهدته مؤخرا واتضحت لي أمور كثيرة. بعض المشاهد أعجبتني إلى حد الانبهار. أحد أفضل المشاهد التي حققتها تصور اللقاء القصير بين ألما والنادل في الظلام، بينما تنبعث من الراديو موسيقى باخ. إنه يدخل معلناً اسم يوهان سباستيان باخ، وهي تقول: الموسيقى جميلة. إنها لحظة فجائية من الاتصال.. صافية جداً، جلية تماماً. لهذا الفيلم العديد من الإشارات الذاتية التي تتصل بحياتي وتجاربي. الآن، بعد عشر سنوات، يبدو الفيلم

كما لو أن شخصا آخر قد حققه. الممثل الذي استخدمته لهذا الدور كان عجوزاً رائعاً لكنه كان مريضاً آنذاك، مصاباً بتجلّط في الوعاء الدموي، أدى إلى فقدانه لذاكرته فلم يتمكن من تذكّر حواراته، بل أنه نسي أموراً كثيرة حدثت في حياته. هو أصبح أشبه بالطفل، لكن بوجه مدهش جداً. لذلك طلبت منه أن يفعل ما يشاء. هكذا كان يرتجل بحرية.
* للفيلم علاقة بأشياء كثيرة كانت تخيفني.
* الجحيم هو هنا.. إفساد الجنس. عندما يكون الجنس معزولاً تماماً عن الجوانب الأخرى من الحياة والعواطف، فإنه يسبّب عزلة رهيبة. عن هذا يتحدث الفيلم: انحلال الجنس.
* عندما حقّقت هذا الفيلم كنت في حالة نفسية جيدة.
* أعتقد أنه عن الانهيار الكلي للأوهام.
* هذا الفيلم يصف الجلبة التي تحدث بين الروح والجسد حين يغيب الإيمان.
* البطلة "إستر" تحب أختها. تراها جميلة وتشعر بمسؤولية حيالها. لكن خطأها يكمن في رغبتها السيطرة على أختها، كما كان أبوها يسيطر عليها باسم الحب. إن حبها حب ديكتاتوري. والحب يجب أن يكون صريحاً وإلا كان بداية الموت.. هذا ما قصدت أن أقوله.





ميتافيزيقا السينما ومكر الظاهر



عبد السلام دخان
المغرب

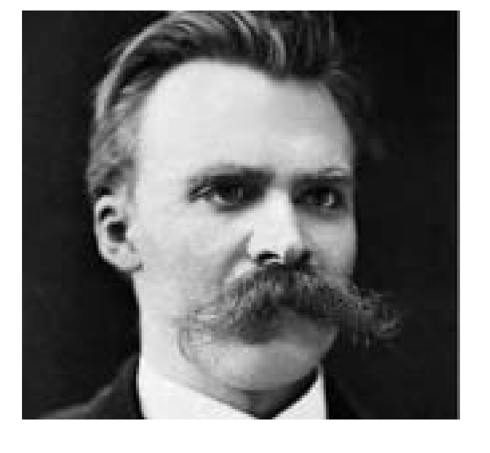
إن تأمل السينما في منجزها البصري يمكن عده تجربة ذات طبيعة فكرية تؤشر على الأسئلة الحارقة المرتبطة بالسينما والمعرفة، والفكر البصري يمكن أن يساهم في رصد الظَّاهرة السِّينمائيَّة وتعالقاتها المختلفة، بيد أن التمثل المعرفي للسينما لايرتبط بموضوعاتها على نحو طوباوي فحسب، بل بمختلف التصورات التي سعت عديد التأويلات إلى تقديمها على نحو ما نجد لدى ”هنري برغسون Bergson Henri ”،“موريس ميرلو بونتين Maurice Merleau-Ponty“، ”جيل دولوز [1] Gilles Deleuze“، ”جان لوك غودار Jean-Luc Godard،“ستانلي كافيل Stanley Cavell“،“ ميشال أونفري Michel Onfray ”.

وتساوقا مع هذا المنظور لا تسعى هذه الورقة العلمية إلى استحضار نظريات الأفلام والسينما، بقدر نزوعها الحر نحو ممارسات تأويلية للعلاقة الملتبسة بين السينما والمعرفة. في أفق نسج "باراديغم Paradigma" تأويلية السينما. فهل تشكل السينما إطارا للتفكير في الوضع البشري؟ وهل تمتلك السينما مقومات شروط المعرفة؟ وهل كل مشاهدة سينمائية يمكن عدها أداة إنتاج للأسئلة وأنساق المعرفة؟ وكيف يمكن المواءمة بين السينما بوصفها فنا فرجويا وبين المعرفة بوصفها إنتاجا رمزيا؟ وهل تستطيع السينما بوصفها تحققا تخييليا وجماليا اكتشاف إمكانات التفكير؟ وكيف يمكن الجمع بين إنتاج المعرفة في غرفة مضاءة، وبين مشاهدة الفيلم في غرفة مظلمة؟

1-السينما والذكاء الاصطناعي:

التخييل هو جوهر العمل السينمائي، وقد تطور ت أشكال هذا التخييل سواء منها المرتبطة بالمحاكاة، وصولا إلى انفتاح السينما على ممكنات الذكاء الاصطناعي، وفي هذا السياق يمكن الحديث عن فيلم s1mone للمخرج اندرو نيكول، بطولة الباتشينو وكاترين كينز، انتاج عام:2002، واسم الفيلم s1mone 2: يشير إلى. simulation on.
ويتحدث عن مخرج سينمائي(البتشينو) يدعى، victor taransaky الذي يعاني من أزمات مرتبطة بفيلمه الجديد ومن ذلك انسحاب البطلة الرئيسة، وتمرد المنتج، ليجد نفسه على حافة الهاوية. لكن الصدفة ستجعله يلتقي بشخص تبدو عليه حالة اضراب نفسي يقدم له برنامجا رقميا(-simula tion one) هو عبارة عن نجمة سينمائية تم صنعها عبر الذكاء الاصطناعي بواسطة خواريزميات دقيقة تجعل منها امراة شبيهة بفاتنة طروادة "هلين".
ويمكنه الذكاء الاصطناعي من محاورة s1mone ومنحها مشاعر إنسانية، وصوتا أنثويا عذبا ومظهرا جذابا، مع قدرتها على الحركة التلقائية والتحكم في السلوك ورد الفعل ومختلف التعبيرات والحركات سواء بالوجه او الجسد.
ويتمكن ، victor taransaky من تقديم s1mone في فيلمه الجديد، وتتوالى أفلامه ويحقق نجاحا باهرا، وتتحول s1mone إلى أيقونة وأسطورة نالت أرفع الجوائز السينمائية، وإعجاب الملايين عبر العالم، وأصبح الإعلام يطالبون بضرورة إجراء حوارات معها.
ويتمكن من اعداد بث حي عبر الأقمار الصناعية واختيار خلفيه المكان عبر الكمبيوتر لتظهر سيمون لأول مره على التلفزيون في برنامج مشهور، ثم يقيم فيكتور حفلا مباشرا عبر تقنية "الهولوغرام" للتصوير ثلاثي الأبعاد. لكن فيكتور يضطر في الأخير على الاختيال الرقمي لسيمون، عبر محو برنامج(-sim ulation one)، ليجد نفسه في مواجهة تهمة القتل العمد، ومهددا بالإعدام، فتتدخل ابنته لتسترجع البرنامج وتعيد شخصية سيمون بوصفها زوجة

افلاطون



نيتشه



رقمية لأبيها فيكتور.
الفيلم ينتمي في تقديري إلى سينما و ما بعد الكولونيالية، وهو قائم على حبكة تتطور بواسطة تدخل الذكاء الاصطناعي في صناعة الجمال والمعرفة، ويقدم أسئلة حارقة حول الوعي ، والإدراك والفعل الإنساني، وسطوة الوهم بدل الحقيقة. نهاية الفعل الإنساني مرتبط بغياب البهجة والفرح، لصالح الوهم، غياب الجوهر لصالح مكر الظاهر، وغياب السكن في الوجود لصالح الإقامة في المحتمل. ويؤشر على خطورة التقنية على الإنسان ربما قريبا من التصور الذي قدمه مارتن هيدغر.

2-السينما والواقعية الفائقة:

تعكس سينما اليوم التغييرات الجدرية التي أثرت على فن العيش وطرائق التفكير واقتصاد المعرفة، و ترتبط مقولة موت الواقع بكتاب "موت الواقع The death of reality 3" للكاتب الأمريكي "لورنس داوسون 4 Lawrence Dawson "
الذي قدم تصورا لواقع مصطنع بفاشية جديدة تستند على وسائل الميديا وتعالقاتها الاجتماعية والمدنية.5 لكن هذه المقولة ستجد في تصور جان بودريارد 6 مجالا للتحقق من خلال كتابه "الفكر الجذري : أطروحة موت الواقع " والذي يؤشر على الانقلاب الذي تعيشه الإنسانية بعد نهاية عصر الواقع والايديولوجيات التي كانت تحرك الواقع والتاريـ...خ وتمنح الانسان القدرة على التمييز بين الخير والشر، الحقيقي والزائف، التمثل والواقع، الظاهر والماهية. وهذا التصور الفلسفي العميق سيجد فرصة للتحقق السينمائي



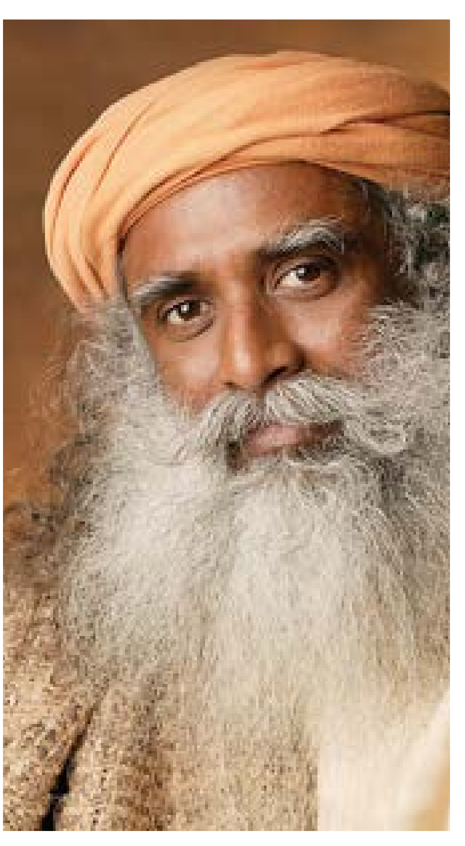
عبر فيلم "المصفوفة [7] The Matrix " عام 1999، وهو أول أجزاء ثلاثية من بين الأعمال الأكثر نجاحًا وتأثيرًا في تاريـــخ السينما.
تحكي السلسلة ملحمة تخوضها قلة من المناضلين لتحرير الإنسان من سيطرة ذكاء اصطناعي انقلب على البشر فأفناهم عدا قدر يرقد في سبات داخل مزارع للطاقة، تحيا أدمغتهم معًا في عالم افتراضي زائف يدعى «المصفوفة»، لكنه يقدم محاكاة واقعية طبق الأصل.
يلعب كيانو ريفز [8] Keanu Reeves دور البطولة، فهو نيو المبرمج الذي يمارس القرصنة الإلكترونية سرًا. وفي مشهد مبكر، قبل اكتشاف الحقيقة

والانضمام إلى المقاومة، نراه يخفي ملفاته الرقمية غير القانونية داخل كتاب عنوانه «التشبيه والمحاكاة Simulacra and Simulation».
المصفوفة وأفلاطون: المورد الفلسفي الرئيسي الذي تم الاستشهاد به في المصفوفة هو رمزية الكهف لأفلاطون، والتي تم تقديمها في الجمهورية (الكتاب 7). يقدم سقراط عالما يوجد فيه مستويان من الواقع، أو بالأحرى نظامان وجوديان: العالم المحسوس (الذي نراه) والعالم المعقول (الذي لا يستطيع أن يعرفه إلا الفيلسوف). تتناول المصفوفة هذا التمايز: المصفوفة هي الوهم. وبالتالي فإن برنامج الكمبيوتر هذا يلعب دور كهف أفلاطون، فقط أولئك الذين تم فصلهم عن المصفوفة يعيشون في العالم الحقيقي، بينما يعيش الآخرون فقط من خلال إدراكهم الوهمي.
عندما ظهر فيلم The Matrix; على الشاشات في عام 1999، كانت صفاته الجمالية (تأثيرات الحركة البطيئة، وتصميم الرقصات لمشاهد القتال، وما إلى ذلك) هي التي جذبت الجمهور، ناهيك عن الموضوعات الفلسفية التي يقوم عليها إنه فيلم يصعب تلخيصه نظرًا لتنوع دوافعه، إلا أن الأخوين واتشوسكي قد صنعا فيلمًا فلسفيًا مثاليًا، نظرًا لأن الماتريكس هو برنامج كمبيوتر يتم ربط البشر به، وبموجب ذلك فالعالم الذي يعتبرونه حقيقيًا ليس كما يبدو. في الواقع، أولئك الذين يعيشون داخل الماتريكس لم يروا أبدًا العالم الحقيقي الموجود خارج نطاق إدراكهم.
مشروع "نيو" هو تدمير عالم الوهم، بينما يعرف أفلاطون أن الوهم يُحارب، لكن لا يُدمر. ولا يستطيع الرجل الحكيم نفسه أن يتجنب ذلك تماما. الحقيقي، هو جهد دائم، وليس غزوًا نهائيًا، و "نيو"، شخصية شبيهة بالمسيح. يبدو بوضوح أن نيو، الشخصية الرئيسية في الفيلم، التي تم اختيارها لتدمير المصفوفة، تأتي من المرجع الكتابي: نيو. يموت ويقوم من جديد، ويتحدى نيو قوانين الفيزياء، ويحقق نيو النبوءات، ويحرر نيو الرجال ويرسل إليهم رسالة سلام.

-3السينما والمعرفة: رقصة الأرواح النقية

يكشف الشريط الوثائقي الذي يتضمن حوارا مع الفيلسوف الهندي "سادجورو [9] Sadhguru " مرجعيات المعرفة الشرقية وأفقها المختلف عن المعرفة الغربية. ويرى سادجوروأن الوعي جزء من الحياة ، كجسد ، أنت كمية معينة من الأرض ، الماء ، الهواء ، النار ، والأثير. و الوعي لا يحدث لأنك تفعل شيئا ، ولكن ببساطة لأنك سمحت به.
يقدم هذا الشريط رؤى وتصورات ترتبط بالمعرفة الشرقية التي تذكرنا على نحو خاص بالمدرسة الرواقية المدهشة، بيد أن الأساس في تقديري هو التحول، وليس الجدل الذي لم يستطع أن يزيل التناقض المعبر عنه في

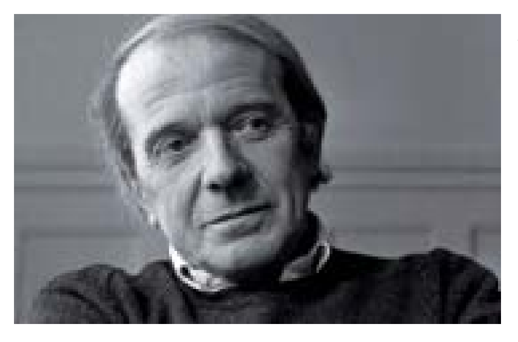

سادجورو Sadhguru



فلسفة إيمانويل كانط ومن بعده في الفلسفة الماركسية.
وقد عملت السينما على رصد تحولات مختلفة خاصة المرتبطة بالثورة الكوبرنيكية والفيزياء الكوانتية وسعيها على تقديم تصورات علمية جديدة وصفتها بالابتكارات الذهنية، وهي قائمة على "عدم وجود لَبِنات أساسية أو مكوِّنات أولية للمادة، وأن بنية الذرة لا يمكن وصفها كتجمُّع لبروتونات ونيترونات في نواة يدور حولها الإلكترونات في مدارات ثابتة، على طريقة النظام الشمسي، وأن هذه الجسيمات الذرية ليست أولية، مثلما أن الجسيمات الناجمة عن تحطيمها بالتصادم ليست أولية أيضًا. وبتعبيرٍ آخر، فإن الجسيم الأولي لا وجود له، وإن المادة التي تحيط بنا هي مادة بدون جوهر مادي."[10]
إن الوجود معرفة لذلك كان لزاما إدراك هذا الوجود، ومحاولة معرفة القوانين الموجودة في هذا الكون. والسينما تعمل على إظهار الذات الإنسانية بوصفها شكل من أشكال المعرفة، وهي تنتمي إلى المعرفة الكونية. وقد سعدت هذه الذات دوما على تجنب الموت mentalité من دون سعيها إلى الخلود. وبموجب ذلك فإن الميتافيزيقا ليست هي المتعالي كما كرستها بعض التاويلات، بل هي المتعالي المحايث للوجود.
لا يمكن رؤية كل الأشياء كما هي، بل عبر تمثلات، وكل أشكل الحياة هي تمثيلات تظهر عبر أشكال مختلفة. والسينما قد تبدو فيلولوجيا لأنها تظهر الأشياء، لكن هذا الظهور خادع شبيه بالسيمولاكر الذي تحدث عنه أفلاطون في محاورته، السينما أنطلوجيا لأن تكشف هذا الوجود، وبما يفعله الكائن.
العقل آلية لكن المعرفة هي ما تكتسبه الذات من معلومات، وهي تفكر في أفعالها وتحكم على نفسها(نستحضر هنا تصور اسبينوزا في عدم فصله بين الروح والمادة).
السينما تكشف أن الإنسان مرتبط بسلسلة من الأسباب والنتائج، والكاميرا في جوهرها استعارة للعين وسعيها إلى تصوير ما لا تستطيع العين رؤيته. الكاميرا تستطيع ان تنجز لقطات مختلفة تبدو مدهشة مثل اللقطة الجوية Aerial Shot، أو اللقطة الدائرية . Arc Shot السينما تحاول تصوير غير المرئي الذي لا ندركه، والكاميرا تستطيع ادراك الشمولي، لكن عين الكاميرا تظل هي الأخرى عاجزة عن رصد كل المجال والتفاصيل، ففي اللحظة التي تصور فيها طائرة مثلا فهي تكشف عجزها عن تصوير الأرض. وهذا العجز يذكرنا بقول هوسرل:" في السينما أوجد أمام شاشة سطحية، تمنعني من القيام بالدوران حول الشيء، أو النظر إليه من زوايا مغايرة".



غودار



دولوز

الهوامش

1- يؤكّد دولوز منذ استهلال مؤلّفه الفلسفيّ الأساسيّ "الفرق والمعاودة" ضرورة أن تبحث الفلسفة عن أساليب وطرائق جديدة في الكتابة مستفيدة في ذلك من التجديدات الكبرى التي أحرزتها الفنون الحديثة.

2- Le film d'un producteur est en danger lorsque sa star s'en va, alors il décide de créer numériquement une actrice pour remplacer la star, devenant du jour au lendemain une sensation que tout le monde pense être une personne réelle.Réalisation Andrew Niccol Scénario Andrew Niccol Directeur du casting Al Pacino Catherine Keener Rachel Roberts

3- توثق أطروحة موت المواقع للهجوم الذي تعرضت له المعرفة القائمة على الواقع، خاصة فلسفة فيتجنشتاين في الخمسينيات من القرن الماضي، والتي تقبل أن الواقع مجرد رأي وليس مبنيًا على حقائق. ويجادل الكتاب بأن اليسار قد اتخذ طابعًا شموليًا بعد هيمنته شبه الكاملة على وسائل الإعلام الوطنية والجامعات. إن السيطرة على المعلومات والمعرفة أعطتها القدرة على فرض اللاواقع السياسي في مجالات البيئة والعرق و العلوم.

4- - The Death of Reality: How the Blending of Corrupt Politics with Linguistic Theory Have Threatened Science by Undermining Our Culture's Capacity to Perceive Reality. Paradigm Company, 2015

5- ارتبط إسم لورانس داوسون بالصراعات التي عرفتها جامعة كولومبيا في أواخر الستينيات، والتي انتهت بتفكيك بنيتها التقليدية بعد تقويض نظرية المعرفة الراديكالية، خاصة تصورات فيتجنشتاين حول اللغة ، ومفادها انه لا يمكن اختبار الواقع لأن كل المعاني اللغوية كانت مجرد إجماع اجتماعي. وتحدّدت اللغةُ على ضوء نموذجه المنطقي الأول (مرحلة كتاب "رسالة منطقية فلسفية") بوصفها صورةً منغلقةً على نفسها؛ بحيث لا تحيل إلاّ على ذاتها.

6- - Jean Baudrillard, né le 27 juillet 1929 à Reims et mort le 6 mars 2007 à Paris, est un philosophe français théoricien de la société contemporaine, connu surtout pour ses analyses des modes de médiation et de communication de la postmodernité.

7- - Matrix est un film réalisé par Lana Wachowski et Lilly Wachowski avec Keanu Reeves, Laurence Fishburne. Synopsis. 23 juin 1999 en salle | 2h 15min | Action, Science Fiction

8- - Keanu Reeves est un acteur canado-américain, né le 2 septembre 1964 à Beyrouth au Liban

9- ألف الفيسلوف الهندي سادجورو العديد من الكتب أتباع وقراء من مختلف أنحاء العالم وانشأ مؤسسة غير ربحية اطلق عليها " ايشا" لتعليم اليوغا، والدعوة على اكتشاف الحقيقة بأنفسنا والتأمل والغوص في جمال الكون واسراره. من أقواله المأثورة:" ليست السكين أداة خطيرة، اليد التي تمسكها هي الخطيرة".

10- فراس السواح، دين الإنسان : بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، الناشر مؤسسة الهنداوي، 2017، ص 325



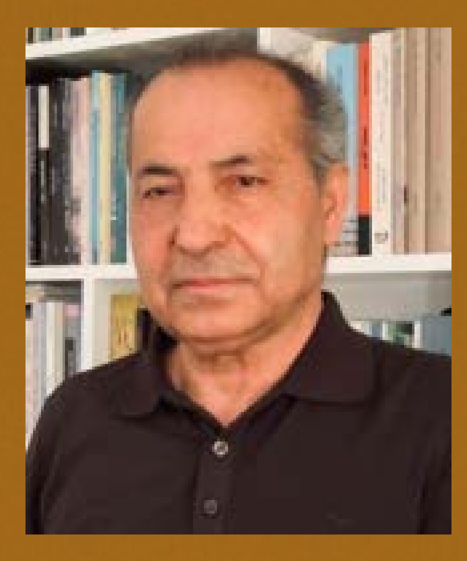
ملف العدد

الفيلسوف انطونيو نيغري:

أسئلة إلى انطونيو نيغري" إعداد وإخراج مارتين لومير- نيكولا بوارييه "
ترجمة: إبراهيم محمود / سوريا
حوار مع أنطونيو نيغري : صراع الطبقات ليس نزهة رائقة
ترجمة: محمد ميلاد
الفنّ والمقاومة : د.أمّ الزين بن شيخة/ تونس
في أنطولوجيا المقاومة : د. محمّد الهادي عمري/ تونس
مقتطف من كتاب: عمل حيّ في مواجهة رأس مال ،لأنطونيو نيغري
ترجمة الد: عزالدين الرتيمي/ تونس
الذاتية الثورية في فلسفة نيغري ،فيتشنزو ماريا دي مينو
ترجمة : محمد خليل وعلاء بريك هنيدي
أنطونيو نغري: حوارات ودراسات، ترجمة د. محمّد الهادي عمري/ تونس

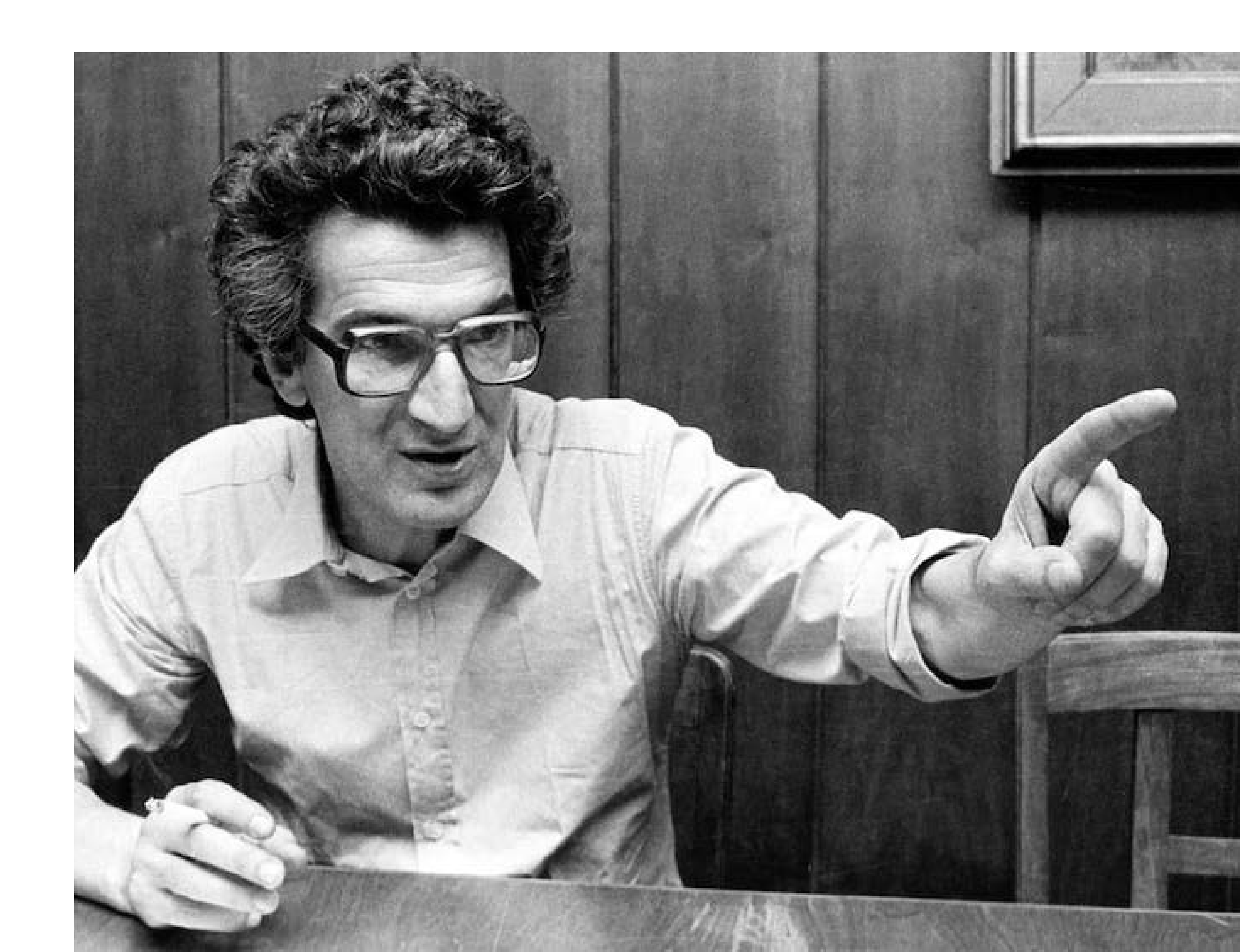
أسئلة إلى توني نيغري*

إعداد وإخراج : مارتين لومير
نيكولا بوارييه



ترجمة:
إبراهيم محمود
سوريا

ولد توني نيغري في بادوفا عام 1933. بعد أن كرّس أعماله لدلثي وفيبر، نشر نصوصه الأولى حول الفكر السياسي لهيغل)الدولة والقانون عند هيغل الشاب، 1958 (وفلسفة القانون الكانطية و(في أصول الشكلية القانونية جميعاً، 1962) . ومنذ بداية الستينيات، وبصحبة نشطاء آخرين (بانزيري، ترونتي، ألكواتي، أسور روزا، وما إلى ذلك)، قام بتطوير تحليلات نشرت في مجلة دفاتر حمراء، تتعلق بطبيعة نضالات العمال في المجتمع الإيطالي المعاصر. وسيشكل هذا النقد للمؤسسات الرأسمالية الحديثة مصفوفة الحركة "العمالية"، التي ستتطور بشكل خاص من خلال المجلات فئة المصنع ،وخطة مضادة ، وعامل آخر. يعتبره القضاء الإيطالي أحد العقول المدبرة للألوية الحمراء، وتم اعتقاله وإدانته في عام 1979. انتخب نائباً في عام 1983، وأطلق سراحه بموجب حصانته البرلمانية، التي تم سحبها على الفور، ثم ذهب إلى فرنسا حيث انتقل. . يقوم بتدريس ونشر عدد من النصوص التي تجمع بين التساؤل الوجودي والتفكير السياسي. وبعد عودته إلى إيطاليا عام 1997 حيث أنهى فترة عقوبته في تشرين الأول 2003، يقسم حياته اليوم بين إيطاليا وفرنسا. كتابه الإمبراطورية، الذي كتبه بالتعاون مع مايكل هارد ونشر في عام 2000، أكسبه شهرة دولية. يقوم توني نيغري بالتدريس حاليًا في الكلية الدولية للفلسفة.



الفلسفة: رحلتك الفكرية تقدم تماسكًا كبيرًا - مشروع التفكير في محايثة الواقع على أساس "منهج" مادي: إذا انفصلت عن الماركسية في نهاية السبعينيات، فذلك لأنه، وفقًا لك، قد تجمد هذا النمط من التفكير في خطاب دوغمائي جسد فئات رأس المال في شبكة قراءة مختزلة وفقيرة للعالم، وبالتالي كان غير قادر على أن يأخذ في الاعتبار النشاط الثوري الذاتي.

إن العمل الذي نشرتموه عام 1979، "ماركس ما وراء ماركس" (كريستيان بورجوا)، يشكل في هذا الصدد جهدا لتحديد جوهر المنهج "المادي-الذاتي"، المهتم بالتحولات التاريخية الموضوعية وعملية التكوين الذاتي للتاريـ...خ. الطبقة العاملة كطبقة ثورية: "...إن المنهج المادي، إلى الحد الدقيق الذي يجد فيه نفسه ذاتيًا تمامًا، ومنفتحًا تمامًا على الأمام، وخلاقًا، لا يمكن احتواؤه في أي وحدة منطقية جدلية أو كلية" (ص 34) . وهذا ما يتجاوز ماركس سيتم اكتشافه في نهاية المطاف في ماركس نفسه، حيث يشير أحد أبعاد الفكر الماركسي إلى مادية ثورية أكثر عمومية، موجودة بالفعل عند مكيافيلي وسبينوزا. أهكذا يجب أن نفهم معنى قطيعتك مع الماركسية؟ هل نتخلى عن الماركسية، أو حتى عن ماركس نفسه، من أجل العثور على المادية "الحقيقية"؟

توني نيغري: في الواقع، لقد عايشت الكثير في واقع الصراعات؛ كنت محرضًا، وبدأت في الانخراط في الأنشطة السياسية في أوائل الستينيات. لقد جئت من تدريب فلسفي كلاسيكي، وكنت أقوم بإعداد أطروحتي حول هيجل الشاب مع هيبوليت؛ بعد ذلك عملت على كانط وتطورات الشكلية الكانطية في فلسفة القانون. لقد عملت أيضًا على التاريخانية الألمانية، وعلى وجه الخصوص ديلثي وفيبر. منذ الستينيات بدأت الانخراط في السياسة، بطريقة مختلفة تمامًا عما فعله الحزب والحركة العمالية "الرسمية": كان الأمر يتعلق بالذهاب لرؤية ما يحدث عبر المصانع.

في الوقت نفسه، بدأت بإعادة قراءة ماركس – إعادة قراءته، لأنني قرأت ماركس من قبل ولكن دون أن أقرأه في الواقع: لقد كنت شيوعيًا قبل أن أصبح ماركسيًا، الشيوعية التي بنيتها في الكيبوتسات في إسرائيل حيث لقد عشت عندما كنت صغيراً. وهكذا بدأت بإعادة قراءة ماركس، من خلال إجراء بحث عملي، وتحقيق، "البحث مع" كما قلنا آنذاك، البحث مع العمال: ذهبنا إلى المصانع لنرى كيف يتم الإنتاج، وما هي العلاقات بين بعضنا بعضاً كيف بدأنا في بناء الخطاب، وكيف مررنا بيوم العمل. لقد كان هذا البحث عن الأجهزة التي تحافظ على الحياة العملية، سواء في المجتمع أو في المصنع، والتي كان لا بد من إعادة بنائها من الأسفل. كان هذا هو أساس إعادة قراءتي للماركسية؛ أعيد قراءة الأعمال الماركسية العظيمة، سواء الأعمال التاريخية أو النظرية، في محاولة لفهم كيف تم وضع استغلال قوة العمل والتنظيم الاجتماعي لإعادة إنتاج نظام الحياة هذا إلى وجهة نظر ذاتية، لأن الذات وكانت وجهة النظر في الواقع هي الوحيدة التي يمكن أن تحدد الصراعات.

ولم تكن مشكلتي مع الماركسية هي اكتشاف القوانين التي يمكن أن تحكم المجتمع بشكل عام، ولكن فهم كيف يمكن للناس، في ظل نظام الاستغلال الذي كان واضحًا، أن يبدأوا في التفكير في تحرير أنفسهم، وفي بناء بدائل حيوية وسياسية. لذلك، بالنسبة لي، كانت إعادة قراءة الماركسية، وخاصة إعادة اختراعها، أمرًا أساسيًا، ولكن مع العديد من الرفاق الآخرين - أنا لست فيلسوفًا، أنا شخص عاش دائمًا في مواقف جماعية، لقد عملت مع العديد من

الأشخاص الآخرين : منذ عام 1956، أي الثورة المجرية، والأزمة التي كانت موجودة في الحزب الشيوعي الإيطالي وكذلك في النقابات، بدأ الكثير من العالم يتساءل عما إذا لم تكن هناك طريقة أخرى لتخيل الاشتراكية والنضالات والتنظيم – وبشكل أعم مشروع تحويل المجتمع. علاوة على ذلك، أعتقد أنه كان بإمكان كاستورياديس أن يشرح لك هذا أفضل مني، لأنه نفس المسار الذي اتبعته الاشتراكية أو البربرية، أو حتى الأشخاص الذين شهدوا الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية في فرنسا: كان هناك هذا التقارب الكبير، هذا الائتلاف الفكري العام بين الخمسينيات والستينيات، حتى عام 1968. لم تكن ثورة 68 مايو هي الثورة الطلابية، بل كانت ثورة تطرقت حتى إلى التفسير العام للمجتمع الذي كان موجودًا في ذلك الوقت؛ إنها – على ما أعتقد – أول أزمة جماعية كبرى للماركسية كنظرية للمجتمع.

لذلك بدأت قراءة ماركس مرة أخرى، وتوقفت عمليا عن الكتابة حوالي عام 1963-1962، وكانت هذه نصوصي الأخيرة المرتبطة على وجه التحديد بهيجل، وكانط، والفلسفة الألمانية - كل ما يتعلق بعمل أطروحتي. بدأت الكتابة مرة أخرى في 69-68، من هذه القراءة الجديدة لماركس: إنها تبدأ بإعادة قراءة كينز، ما أسميناه إصلاحية رأس المال، "الصفقة الجديدة"، التطور الكامل للرأسمالية الأمريكية والصراع الطبقي في أمريكا. بعد ذلك، انتقلت إلى إعادة قراءة الغروندريس. وفي عام 1977، عندما كنت في فرنسا، لأنه في إيطاليا بدأ يُنظر إلي بشيء من الشك، دعاني ألتوسير لحضور دورات في مدرسة العلوم الوطنية في أولم؛ هذا هو المكان الذي قمت فيه بتنظيم هذه الدورة حول "ماركس ما بعد ماركس": بدأت أرى في "غروندريس" - العمل الذي يعد رأس المال، وهو العمل من وجهة نظر مفاهيمية أكثر اضطرابا بكثير، مع العديد من الفرضيات التي لم يتم إغلاقها بعد واحتوائها في لغة نهائية - كيف، على سبيل المثال، يلعب التحليل التاريخي بشكل مباشر في بناء المفاهيم وفي بناء المشروع الماركسي. ومن هنا بدأت بإعادة تعريف مفهوم الاستغلال، ومفهوم الطبقة العاملة، والعولمة أيضًا، وكل المفاهيم التي ستبقى فيما بعد مرتبطة في المراحل المتعاقبة من عملي.

في الوقت نفسه، بدأت بقراءة سبينوزا مرة أخرى. لقد كان مؤلفًا مهمًا في هذه الفترة - حوالي 68 عامًا، أو بعد 68 عامًا - كانت هناك قراءة دولوز لسبينوزا، وهو الأمر الذي أثر فيّ على الفور؛ وكان ألكسندر ماثرون قد أصدر للتو كتابه العظيم عن سبينوزا، وحتى ألتوسير كان مهتمًا بسبينوزا. كان هناك أيضًا الكثير من الأدبيات الأكاديمية، مع جيرول على وجه الخصوص، الذي كان وراء كل ذلك. بالنسبة لي، كانت الإشارة إلى سبينوزا مرتبطة بالحاجة إلى دعم إطار جديد للتفسير، دعنا نقول "ذاتي"، حتى لو كان المصطلح يعني أشياء كثيرة جدًا ويظل غامضًا بعض الشيء: الذاتية، بالنسبة لي، هي دائمًا مجموعة من المفاهيم. الفردية التي توجد في لحظات وأحداث محددة، أو بالأحرى سلسلة من الاختيارات الفردية التي تمس لحظات القطيعة، والحركات الجماعية التي تصبح فيها الذاتية عابرة للفرد، والتي تشكل لحظات تأسيسية. ومشكلتي، أكثر من الذاتية، هي تكوينية الذات أو تفردها.

ولهذا السبب أستطيع، في نقاط معينة، أن أتناول ماركس، وخاصة فكرة أن النضالات، والحركات التاريخية الكبرى هي التي تخلق حتى بُنى السيطرة التي تعتمد عليها، والتي تصبح أكثر أهمية. وفي مثل هذا البناء، يتم تفسير التحول التاريخي على أنه هذه المواجهة التي لم تعد جدلية، إذ من الواضح أنه إذا كانت الذاتيات أو الفرديات التأسيسية النشطة هي التي تحدد الاضطرابات التاريخية، فإنها ليست غائية يمكن وضعها في مكانها، سوى أن المخاطرة، والنضال، ولحظة القرار، ما سأسميه لاحقًا "إيروس"، هو الذي سيحدد قراءة لماركس، وهي بالتالي قراءة يمكن وضعها في هذا المناخ التاريخي للمراجعة، لإعادة صياغة الماركسية التقليدية، ولكنها، من ناحية أخرى بالمقابل، تظل وفية لماركس لأن المشكلة كانت، ودائمًا ستظل هي تفسير الاستغلال، ومعرفة ما يدفع نحو التحول الجذري للعالم، إلى المقاومة، إلى الرفض. في الستينيات، كتبت الكثير من المقالات القصيرة التي كان نصفها فلسفيًا ونصفها الآخر نصوص تحريضية مباشرة: لذلك كان هناك دائمًا تبادل مستمر بين الواقع السياسي والنظري للحركة. ثم وجدت عند فوكو طريقة مشابهة إلى حد ما، ولهذا السبب، أعتقد، أن فوكو واجه في الواقع نفس المشاكل التي واجهناها، وهي مشاكل لا نزال نواجهها حتى اليوم.

ف. : أنت تستعمل بشكل متكرر كلمة "فتنة tumulte " المستعارة من مكيافيلي. وبالنسبة لميكيافيلي، في «العقد الأول من ليفي»، يرتبط المصطلح باستعادة الحرية أو اختراعها، مع لحظات التجديد السياسي. ويصاحب الاضطراب أيَّ انقطاع في الحرية الإبداعية، أو خلق الحرية. إن الاضطراب والانفعالات، وفي السياق نفسه الاضطراب والصراخ والضجيج، كلها مرتبطة بالأزمة السياسية، بمشكلة الثورة. ويقول مكيافيلي في الفصل الرابع: "إذا أدنًا الاضطرابات، فإننا ندين مبدأ الحرية". ويواصل قائلاً: "إن انتفاضات الشعوب الحرة نادراً ما تكون ضارة بحريتها. وعادة ما تستلهم الظلم الذي تعاني منه، أو ما تخافه". ويتجلى الجمهور في لحظات الاضطراب، أثناء المشاجرات بين الرعايا ومجلس الشيوخ في جمهورية روما على سبيل المثال. وأقتبس هنا أن الجماهير "مذهولة بشدة بضرورة التغيير". أنت نفسك تتحدث عن "مشروع الجمهور" كقوة تأسيسية.

ولكن ما الذي يمكن أن يربط أعضاء هذه القوة التأسيسية المنتشرة، خارج السياق الماركسي للصراع الطبقي، وعلى أي أرضية يمكن أن يجتمعوا منذ فكرة المصالح المشتركة، التي تفترض نظرية تعاقدية للسلطة، وتجاوز الدولة وفكرة المصالح المشتركة؟ من تنسيق السيادة ليست مناسبة؟ وإذا كان المشترك ينتج عن الممارسات والعواطف والرغبات والتبادلات دون أن يشكل جسمًا سياسيًا لأنه لا يتصرف من مبدأ الهوية، فكيف تتجلى مقاومته للقمع بشكل ملموس وابتكار قيم جديدة وطاقته التحويلية؟ كيف يمكن لفردانية الرغبة، حتى عندما يكون هناك تماسك أو مجتمع للرغبات، أن تصبح قانونًا للعمل الجماعي، ومبدأ موحدًا للمستقبل، وتشكل قوة تاريخية، وتوحد التفردات؟

يضاف إلى ذلك ملاحظة أن الروابط الاجتماعية أصبحت اليوم أقل إقليمية، وأن الاتجاه الذي يتبع تطور التقنيات، يتجه نحو إزالة الحدود الإقليمية لشبكات التقارب. وما المسئولية الجماعية التي يمكن أن تصاحب إذن هذه الطريقة الجديدة للوجود في العالم؟

ت.ن.: توجد عند مكيافيلي، على ما يبدو واضحًا، هذه الفكرة - وهي ليست مجرد فكرة الحفاظ على الحرية أو تعزيزها - ولكنها تشير إلى شيء مادي للغاية، على سبيل المثال كفاح عمال الصوف للحفاظ على قوة هذه الحرية. والحرية، أي نضال إحدى الطبقات الأكثر استغلالًا في المجتمع الفلورنسي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. وأعتقد أن هناك نوعًا من الجدلية المادية في خطاب مكيافيلي، وهو قوي جدًا من وجهة النظر هذه، على الرغم من أنني لم أعد أسميه "جدلية" اليوم: فكرة العداء القوي للغاية هذه، مدعومة بشكل أكبر

بنظرية مكيافيلي. تحليل الجمهورية الرومانية، ولا سيما سلوك العوام الرومانيين، وحتى تحليل هيكل هذه الجمهورية التي يمر فيها الحفاظ على الحرية من خلال كوميتيا الشعب. أعتقد أن كل هذا جزء من هذا التقليد المادي العظيم، من هذا التاريـــخ العظيم الذي لم يُكتب بعد. ولأن المادية لم يكن لها تاريـــخ قط، فإن تاريـــخ الفلسفة لا يعرف تاريـــخ المادية. ليتم تقديم المادية دائمًا كفكر متعارض، كفكر متناقض، في تناقض مع التيار السائد في الفلسفة الذي يتميز بتطور التعالي. بالنسبة لي، كان من المهم جدًا إعادة اكتشاف هذه العناصر المادية، من منظور بناء المحايثة في الفلسفة السياسية، خاصة إذا اعتبرنا أن تاريـــخ الميتافيزيقا والأنطولوجيا برمته هو في الواقع قصة سياسية. وكان من الضروري محاولة، بطريقة ظاهرية إلى حد ما، إصلاح النوى الذاتية المختلفة للمادية والتي تختلف كثيرًا اعتمادًا على العصر: لأنه من الواضح أن عمال الصوف في فلورنسا في القرن الرابع عشر لم يكونوا مثل العمال. الطبقة في القرن التاسع عشر، أو الأشخاص الذين ناضلوا من أجل الحرية في القرن السابع عشر في هولندا في عهد سبينوزا.

يجب علينا أن نحدد الأشكال المحددة للعمل والاستغلال؛ إنه أمر أساسي بالنسبة لي، ومن وجهة النظر هذه، ما زلت ماركسيًا. في الواقع، يبقى بالنسبة لي أمرًا أساسيًا أن أعرف من هو الذات، وأن أفهم كيف يتم تنظيم هذه الذات ماديًا: ما المحور الذي تنتظم حوله إرادته؟ كيف يتم بناء لغته؟ وكيف ترتبط احتياجاته ورغباته ببعضها البعض؟ من خلال هذه الأسئلة يمكننا أن نصل إلى تعريف مفهوم التعددية الذي لا يكون متطابقًا أبدًا اعتمادًا على العصر: التعددية بالنسبة لميكيافيلي ليست التعددية الحالية؛ فالتعدد مفهوم تاريخي، وبالتالي مثل أي مفهوم تاريخي، لا بد من تحديده. ولا شك أن العدد عند مكيافيللي يعني مجموعة من العمال شبه المحترفين، يمتلكون قدرة معينة على العمل بشكل جيد في الصوف والحرير؛ اليوم، يفضل أن تكون القدرة على العمل مؤهلة للغاية....

ف. : على وجه التحديد، في رأيك، ما الذي يمكن اليوم، أن يربط بين كل هذه المفردات التي تشكل الجمهور؟

ت.ن.: بالنسبة للطبقة العاملة، على سبيل المثال، الأمر يبدو جلياً جدًا: الطبقة العاملة هي أحد أشكال الجماهير التي ثارت ضد السلطة. ومن الواضح أن شكل العمل هذا فريد للغاية: إنه عمل ضخم وغير متمايز. إن شكل تنظيمها الإنتاجي يُفرض عليها من الخارج، وبالتالي يجب البحث عن شكل توحيدها ككتلة خارج نفسها. إن اختراعًا مثل اختراع الحزب في تاريـــخ الحركة العمالية يعتمد على الشكل الذي يتطور به العمل: لم يكن لدى العمال إمكانية أن يكونوا مستقلين؛ لقد كانوا بحاجة إلى التوجيه، والطليعة، وبالتالي إلى شيء يأتي من الخارج. السؤال اليوم هو أن نفهم ما إذا كانت القدرة على التوجيه الذاتي، في الحالة التي يتشكل فيها الجمهور كمجموعة من التفردات - العمل غير المادي والفكري والعاطفي والعلائقي - ليست داخلية في الشكل الذي تنتج فيه. وأعني بهذا أن جمهور اليوم يتميز بهذا الشكل الاجتماعي الجديد من "التجميع"، الذي لم يعد هو نفس شكل الطبقة العاملة. ولهذا السبب، كان المشترك حقيقة لا بد من التعبير عنها بشيء آخر: مثال للاستيلاء على السلطة، لبرنامج يتطور، وبالتالي لغائية مبنية خارج الطبقة العاملة، مسار نوعي يجب اتباعه. .
اليوم، لم يعد الوضع هو نفسه من وجهة نظر الاتجاه: لقد بدأنا نرى أشكالًا جديدة تبدأ

فيها الطاقات الذاتية الفريدة في تولي مسئولية مصيرها ومشروعها ومستقبلها. وهذا أمر أساسي اليوم: فالدستور السياسي لم يعد يتدخل من الخارج، بل يتم إنتاجه من الداخل؛ هذا ما يمكن أن نسميه إنتاج الذات، إنتاج الذات كجسد جماعي، كجسم متعدد الأطراف، وهذا الإنتاج للذات أصبح ممكنًا بفضل حقيقة الإنتاج ذاتها بالمعنى السياسي الحيوي للذات. المصطلح، وبالتالي "شكل من أشكال الحياة". واليوم، أن تكون عاملاً يعني أن تكون العامل في عملية تحويل الطبيعة أو المواد التي أمامنا، أي أن تكون في عالم حيث الاختراع والتواصل هما المواد الخام؛ كل هذا يعتمد في النهاية على حقيقة أننا نحن من نحدد ذلك، حيث يكون تدخل العامل نفسه حاسما في هذه العملية. وهذا ما أسمّيه الذاتية.

ف. : ألا تزال المقاومة بمثابة تجدد الاهتمام، وفي نهاية المطاف، انتصاراً للصراع الطبقي الذي قلت إنه مجرد "مفهوم صغير جدًا"؟ ما الكائن المشترك الذي يتم إنتاجه تاريخيًا وسياسيًا ويعتمد على المحددات الاجتماعية، هل يمكننا حقًا تجاوز مفهوم الصراع الطبقي، وألا نجازف بتجاهل التاريـــخ؟ إذن ما المكان الذي يجب أن نعطيه لعلم الاجتماع؟

ت.ن.: أعتقد أن الصراع الطبقي – ويمكننا أن نطلق عليه اسمًا آخر – يظل هذا المبدأ الأساسي للنضال. فتقليدياً، كان يُنظر إلى الصراع الطبقي في الواقع من خلال المصطلحات الجدلية على أنه شيء يؤدي إلى التغلب على الصراع الطبقي، وبالتالي إلى انتصار عقلانية معينة، وتحقيق مصيرها من قبل الطبقة العاملة. أعتقد أن كل هذا اليوم أصبح من الصعب تخيله. لذلك لا أعرف إذا كان الصراع الطبقي قد عفا عليه الزمن، أعرف فقط أنه إذا كان مفهوم التعدد لا يزال مفهومًا طبقيًا لأنه يظل مرتبطًا بفكرة العمل، وبمقاومة الاستغلال، لأنه شيء يصبح أكثر وأكثر ثم أكثر تأسيسية constitutif. إن الأمر لا يتحدد في القضاء على الفقر، بل إن البناء النشط لعالم جديد هو الذي أصبح على المحك اليوم. إن مشكلة الاستيلاء على السلطة لإدارة رأس المال بطريقة أخرى ليست هي الأمر الأكثر جوهرية؛ فما يهم هو بناء قوة وديناميكية مختلفة، وهي موجودة بالفعل في الإنتاج الرأسمالي. وفي كل مرة علينا أن نكتشف ما يحدث: نحن لا نخترع الواقع، أقصى ما يمكننا فعله هو اختراع مفاهيم لوصف هذا التعديل المستمر الذي هو الواقع بقواه الخاصة. لسنا نحن من نغير العالم، بل العالم هو الذي يغير نفسه، وبالتدريـــج، يجب أن نكون قادرين على فهمه.

لذا فإن مشكلة معرفة كيفية توحيد الجماهير لا تنشأ: فالجمهور اليوم ليس الطبقة العاملة التي كانت بحاجة إلى التوحد – على وجه التحديد لأنها كانت بحاجة إلى مشروع خارجي، طليعة – ولكنها قوة يمكنها حقًا التحرك نحو مضاعفة التفردات وقدراتها. لذا، فهي ليست مشكلة توحيد، إنها مشكلة توسع. هناك العديد من الأشخاص الذين يواصلون طرح سؤال الجمهور عليّ، كما لو أن الجمهور ببساطة، يكون اللقبَ الجديد للطبقة العاملة. إنما ليست هذه هي المشكلة: فالجمهور اليوم هو على وجه التحديد طريقة جديدة للعمل، وشكل جديد من "الحياة الاجتماعية"، وشكل جديد من التعبير يشكل السياسة نفسها. هذه كلها لحظات من الحياة تستجيب لتوحيد السلطة.

ف. : لقد أشرت إلى كاستورياديس. هل لمفهوم القوة التأسيسية de pouvoir constituant علاقة بفكرة تأسيس الخيال التي يتحدث عنها كاستورياديس، والتي يعرفها بأنها قوة خلق الذات وظهور الجديد في العالم الاجتماعي التاريخي؟

ت.ن.: كنتُ صديقًا جيدًا لكاستورياديس، لذا تحدثت معه بشكل مطول حول كل هذه الأمور.
إنني أشير إلى مفهوم الخيال في كتابي القوة التأسيسية، وهو مفهوم أستخدمه على نطاق واسع ويأتي من سبينوزا - وهو مفهوم الخيال الوجودي والتأسيسي. لكنها لا تزال مختلفة تمامًا عن كاستورياديس.
هناك في الواقع أمران لا أقبلهما عند كاستورياديس: الأول هو نوع من الشبابية، أي مفهوم علم النفس الجماعي، واللاوعي الجماعي، والخيال الجماعي. لم أكن أرى حقًا كيف يمكن أن ينجح هذا في مشروع جماعي. ثانيًا، إنها فكرته عن البوليس اليوناني: لقد كان لدي دائمًا انطباع بأنه كان نموذجًا مثاليًا للديمقراطية السياسية من ناحية، ومهددًا من ناحية أخرى. بالنسبة لي لا يوجد مثل هذا الاستنتاج للمحاكمة التاريخية. بالإضافة إلى ذلك، ربما كان كاستورياديس مخطئًا في ربط تفكيره بقوة كبيرة بما كانت عليه أحداث الحرب الباردة؛ وعلى مستوى معين، كانت المفاهيم التي عبر عنها غير قابلة للاستخدام حقًا. كتاب مثل "قبل الحرب" لم يكن كتابًا مفيدًا، مقارنة بالأشياء الأعمق التي وجدناها في مكان آخر من كتابه.
إلى جانب ذلك، هناك الجانب الهائل والبناء تمامًا لكاستورياديس، وهو جهده في إعادة بناء الماركسية في الاشتراكية أو البربرية، وخاصة فكرة رأس المال الجماعي، كل هذه الأفكار تطورت مع ليفورت وآخرين وجدناهم أيضًا في فرانكفورت المدرسة ومنها استوحت الموقفية. هذه أشياء مهمة جدًا بالنسبة لي، خاصة فكرة الخيال التأسيسي هذه التي وجدنا فيها ليس فقط قيم مقاومة الاستغلال ولكنها تضمنت أيضًا فكرة بناءة عن المجتمع.
ف. : ما يميزك أيضًا عن كاستورياديس هو أنه، وفقًا لك، لا يوجد سبب حقيقي للاعتقاد بوجود اللاوعي.
ت.ن.: لقد قلت دائمًا إنني لا أمتلك عقلًا لاوعيًا، وهذه مزحة بعض الشيء. لكنني لا أؤمن، هذا صحيح، بإنتاجية التحليل النفسي في العلوم الاجتماعية. على العكس من ذلك: أعتقد أنه من خلال الإصرار على الحد، على العوائق الداخلية للإنسان، على قدرته على التعبير - والتي أعتقد أنها عناصر فرويدية أساسية حتى لو لم أرغب في القول أيضًا أنه سيكون هناك شر أصلي بحسب الأيديولوجية التحليلية - نستبعد إمكانية التفكير في التحرر من وجهة نظر جماعية وحتى فردية؛ نجد أنفسنا في موقف حيث يصبح حتى ممارسة الخيال أمرًا صعبًا. ومن وجهة النظر هذه، أنا سبينوزي تمامًا، وأعتقد أنه إذا كان هناك شر وحدود وعوائق في الحياة، فليس بمعنى أنها منقوشة في الوجود، بل بمعنى أنها مفروضة من الخارج. . في كل مرة يتم فيها إعاقة تطور الكائن، فذلك لأن قوى أخرى تأتي من الخارج.
ف. : هل يمكنك تحديد الدور المهم الذي تعطيه للغة في تفكيرك، للعناصر اللغوية في أزمة علاقة القيادة؟ إلى أي مدى تحمل الوظيفة الأدائية للغة بعدا سياسيا بالنسبة لك؟
ت.ن.: أعتقد أن اللغة أصبحت عنصراً إنتاجياً، مثلا في صناعة الكمبيوتر، أو بشكل أعم في العلوم التي تعتمد على الاتصال والتطور اللغوي، فهي من أقوى آلات الإنتاج.
ومن ناحية أخرى، فمن الواضح أنه عندما يصبح العمل غير مادي، فكري، عاطفي - وبعيدًا عن الفضاءات التي تشغلها كفاءة الآلة - هناك فضاءات اجتماعية تهيمن عليها اللغة بشكل متزايد كشكل من أشكال العلاقة، وهي على وشك الحدوث. أساس هذه العلاقات هو ظهور سلسلة كاملة من القيم ذات الأهمية المتزايدة في إعادة إنتاج العالم (على سبيل المثال القيم

العاطفية).
ثالثًا، اللغة هي الصورة، علاوة على ذلك، ليست الصورة فحسب، بل هي أيضًا الخيال، وهو الشكل الذي يمكننا من خلاله أن نتخيل ونختبر تكوين علاقة بين ذاتية. فإذا كان كل واحد منا متفرداً، فإنه يصبح واقعاً يتجاوز حدث وجوده في اللغة والتواصل مع الآخرين. إن التفرد بدون لغة لا يمكن تصوره، كما لا يمكن تصور الموناد النقي. الموناد موجود فقط لأنه مُدرج، مغمور في اللغة. مما يعني أننا مكونون من لغة، ولن نكون موجودين لولا لغة سابقة تعيد تكويننا، وتعديلنا، وتحولنا في كل لحظة. اللغة مهمة للغاية من وجهة النظر هذه، فهي أداة عمل، وشكل من أشكال التواصل، وأسلوب للوجود بالمعنى الإسبينوزي.
ف. : فيما يتعلق بمسألة الطاقة الحيوية؛ في العدد 12 من مجلة انكسارات -Réfrac tions، يطور فابيو سيراميلي نقدًا لمفهوم السلطة الحيوية، الذي يعتبره غير متماسك لأنه يخلي مسألة المؤسسة: سنسعى، بفضل السلطة الحيوية، إلى ربط الطبيعة والثقافة والسير والبوليس، دون المرور بوساطة المؤسسة الاجتماعية وحدها القادرة على جعل الحياة إنسانية، إلى حد أن ذلك يزود الأفراد بالمعاني الاجتماعية التي تعطي معنى لوجودهم المشترك.
ت. ن .: هذه المحاولة لتطبيع السلطة هي رمز، وفقًا لسيراميلي، لرفض التفكير في التاريـــخ باعتباره مكونًا للحياة الاجتماعية. لدينا بالفعل انطباع بأنه بالنسبة لأغامبين، على سبيل المثال، الذي يدفع هذا المنطق إلى أقصى الحدود في كتابه: الإنسان المقدس Homo sacer (سوي ، 1997) فإن التاريـــخ يختفي تمامًا، ولا سيما تاريـــخ صراع المضطهَدين ضد السلطة: نشاط الأفراد في التاريـــخ. وأثرها على الواقع الفعلي للسلطة غائب تماما، لدى المرء انطباع بأن القوة الحيوية تهبط من السماء. ونجد هذا الاتجاه أيضا عند هابرماس الذي يسعى إلى إيجاد الحرية على أساس الاستعدادات التواصلية الخاصة بالجنس البشري، ويجعل من اللغة كونية عابرة للتاريـــخ منقوشة في الجهاز التكويني للأفراد الميالين طبيعياً إلى التواصل مع بعضهم بعضاً.
" لا يوجد اسم لتوني نيغري، ومن خلال بنية الكلام، اعتبرت الفقرة جواباً له . المترجم "
ف: ألا يوجد بينكم ميل مماثل لتقليص المسألة الاجتماعية والسياسية إلى مشكلة تنظيمية بسيطة متأصلة في الحياة نفسها؟
(كذلك طار السؤال هنا. المترجم)
ت. ن : : إن مفهوم السلطة الحيوية عند أغامبين هو في الأساس مفهوم طبيعي؛ طبيعي بطريقة غريبة إلى حد ما، لأنه طبيعي بقدر ما هو باطني. وفي الواقع، لدى أغامبين، هناك تطور غامض للغاية: حاليًا يقوم أغامبين بتحويل ما هو الأساس الصوفي للسلطة إلى أساس حيوي وسياسي حيوي. وهناك تصور شميت للسلطة وراء فكرة السلطة الحيوية: لذلك، صحيح، أن هناك، عند أجامبين، نزعًا تاريخيًا للسلطة الحيوية حيث تم عند فوكو تحديد مفهوم السلطة الحيوية والسياسة الحيوية تاريخيًا.
من جهتي، أستخدم مفهوم القوة الحيوية بالمعنى التاريخي. وعندما أدخلت هذا المفهوم في عملي، كان ذلك لترجمة الإدماج الحقيقي للمجتمع في رأس المال، لأنه هناك لحظة يتمتع فيها رأس المال بسلطة شبه شمولية وعامة ومعممة على المجتمع. وقد رفضت على وجه

التحديد الحلول، سواء الحلول الهابرماسية - أي الحلول المتعالية، التي تحاول إعادة تعريف السلطة وفقًا لشبكات الاتصال القائمة على القدرة المتعالية الكانطية - أو الحلول البنيامينية - التي تشبه إلى حد ما حلول أغامبين.
وأغامبين أحد أفضل أصدقائي، وأنا أتحدث معه كل يوم عن هذا: فهو، في رأيي، عالق في نوع من الهذيان المناهض للاستبداد délire anti-totalitaire حيث يحوّل العالم إلى معسكر إبادة، حيث الهوامش المتطرفة فقط، في فكر سلبي جدلي تمامًا، لا يظهر إلا عندما يختبر المرء كل شيء، ولا يظهر إلا عند الحد الأقصى. هذا قليلًا ما يحدث في ما بعد الحداثة: لقد اتخذ ما بعد الحداثة في الواقع فكرة الخضوع، أي السيطرة، واستعمار الحياة بواسطة رأس المال كتأكيد ظاهري أساسي، من خلال ترجمتها إلى أقل. الماركسية واللغة الأكثر شيوعًا هي استنتاجات رواد الماركسية التقليدية، مثل مدرسة فرانكفورت.
أعتقد أن العداء يهيمن على هذا التطور برمته في الواقع. رأس المال علاقة، وليس أمراً، أو بتعبير أدق، هو أمر على العلاقة. لا يوجد رأس المال بدون استغلال، والاستغلال هو دائما تشغيل الطاقات الحية. وأمام رأس المال، هناك دائما عمل حي، ومن الواضح أن هذا العمل الحي يعاني بالضبط ما دام حياً. إن المعاناة والاستغلال موجودان لأن رأس المال يمس الأحياء في مكان ما: وهذا هو ما يشكل النسيج السياسي الحيوي الذي تحاول السلطة الحيوية أن تصبح عليه قوة شمولية فعالة، ولكنها لا تنجح أبدًا في الوجود، لأنه لو حدث ذلك لكان كذلك نفيه؛ إنها مثل القنبلة الذرية، يوم ترميها يموت كل شيء، حتى الشخص الذي يلقيها.
وهذا هو النقد الذي سأوجهه لأغامبين، حتى لو كانت هناك أناقة في تطوير أطروحاته، وقدرة على الفهم الحقيقي لتعدد أشكال وأساليب الحياة، والبدائل الممكنة. إن المشكلة هي أننا إذا نظرنا إلى تاريـ...ـخ فكر أغامبين بأكمله منذ بدايته إلى اليوم، ندرك أنه ملتبس للغاية على هذه الأرض. ولقد كتبت للتو مقالاً لكتاب يصدر في إيطاليا عن أفكار أغامبين، وأنهي المقال بالقول إن أفكارَه تذكرني بأفكار الفيلسوف الديكارتي أرنولد غولينككس Geulincx من القرن السابع عشر، والذي يؤكد أن كل ما يحدث هو في مشيئة الإله، حتى الشر. إنها مفارقة الإله القدير الذي يهيمن على كل شيء، والذي الحل يكون الوحيد الممكن بالنسبة له هو الثقة في القدر. ومن ناحية أخرى، عند أغامبين، توجد تلك القاعدة الهيدغرية التي تمنعه في النهاية.
(وكذلك هذا الجواب. المترجم)

ف.: ولكن ألا يوجد أيضًا تحول طبيعي في توجهاتك، حيث أنك تؤكد أنه لا يوجد فرق بين الطبيعة والثقافة؟

ت. ن.: من وجهة النظر هذه، أعتقد أننا دخلنا بالفعل مرحلة ما بعد الحداثة – وأقول ما بعد الحداثة لأننا لسنا في الحداثة المفرطة التي يتحدث عنها بيك – وأعتقد أننا نشهد انقطاعًا حقيقيًا. يتميز على وجه التحديد بالاستسلام الحقيقي لرأس المال، بانتصار الرأسمالية، ولكنه مع ذلك انتصار غامض، لأن الرأسمالية ملزمة بوضع الجميع تحت وصايتها - إلى الحد الذي تصبح فيه المقاومة عالمية. لكن إذا كان رأس المال علاقة بين العمل الميت والعمل الحي، وإذا سيطر رأس المال على كل شيء، فإنه ينشر هذه العلاقة أيضًا، ولهذا السبب نجد مقاومة في كل مكان، في جميع مجالات الحياة، لأنه لم يعد هناك مكان يفلت من الاستغلال. والطبيعة نفسها تخضع بالكامل لسيطرة رأس المال.

ومن ناحية أخرى، ماذا تترك الحياة، إن لم تكن على وجه التحديد مقاومة شيء يقع خارج رأس المال؟ لكن أن تكون خارج رأس المال، أليس هذا بمثابة لعب دور في الظروف التي حددتها الرأسمالية؟ عندما تذهب إلى توسكانا، أو إلى بورغوندي، تنظر حولك وترى أن كل شيء يتم تحديده من خلال عمل الإنسان: لم تعد ترى الطبيعة، إلا كما صنعها الإنسان وحوّلها. إن هذا التحول في الطبيعة هو أمر أساسي، وهو الشيء نفسه بالنسبة لنا: كيف كنا سنعيش منذ الولادة وحتى الموت، إن لم يكن في هذه العلاقة بين الطبيعة والثقافة التي أصبحت حميمة تمامًا؟ نحن نتحدث على وجه التحديد عن السياسة الحيوية، لأن السياسة تدخلت بالكامل بالشكل الذي اتخذته الحياة.

ف.: من وجهة نظرك، أنت تفضل الفرصة التاريخية المتمثلة في أن الفرد سيضطر إلى إطلاق قدراته النقدية وممارساته الابتكارية، من خلال ممارسة ديمقراطية تشاركية حقيقية، ولا سيما بفضل لامركزية السلطة والتواصل الشبكي. وبينما تأخذ من ماركس بعض المساهمات المفاهيمية (مثل الميل، والعداء، وإنتاج الذاتية)، فإنك تتميز عنه برفض إدخال الضرورة في التاريـ...ـخ - والتي تفضل القوة الدافعة لها أن تكون الرغبة في المجتمع مقترنة بالاستعداد للتجديد. . إنها بالتالي دعوة للتعبير، لزيادة القوة (بالمعنى السبينوزي)، للتداول والعمل المشترك.
لكن العالم الجديد قد لا يأتي. فهناك في الواقع خطر تركيز السيادة من خلال نفس الأدوات التكنولوجية التي تجعل من الممكن أدوات التحرير. علاوة على ذلك، فإن عدم المساواة في التبادلات وانتشار الإيديولوجية الأمنية هي في الواقع حقائق. إن التحول إلى التعليم العالي في مجتمع ما بعد الصناعة - وهو ما يسميه البعض الإدارة الإدارية للعالم - لا يؤدي بالضرورة إلى تحويل العمل غير المادي، والذي تعتبره أيضًا مغتربًا، إلى عمل فكري إبداعي. ويبدو أن المفهوم التجاري والاستهلاكي للحرية يفرض نفسه مع تهديده بالتجانس والتوسع. أليست أشكال المقاومة المتعددة مجرد شقوق خصبة محليا، وعدد كبير من القصص الشاذة، التي حملتها الحركة العامة للتوسع الرأسمالي؟ أو هل توفر "الجمهورية التجارية العالمية" -باستخدام صيغة آدم سميث- الظروف اللازمة للحفاظ على التنوع الثقافي من خلال تحديد الأسواق، والاعتراف بالآخر الذي على أساسه التصرف، وإعادة تحديد شروط العمل والقيم؟ فئات الفكر؟
تحت أي ظروف لا يزال بإمكاننا أن نجعل فكرة التقدم أداة مفاهيمية، خارج أي أفق غائي، طالما أنك ترفض ضرورة ذلك؟

ت.ن.: لم أقم مطلقًا بأي تنبؤات بشأن ما سيحدث، لقد وضعت فقط بعض الشروط التي تبدو لي منتجة تمامًا للعداءات. ولهذا السبب أرى العولمة بطريقة إيجابية، لأنها تدمر سلسلة كاملة من الأساطير وتنتج تحريراً للذاتية في رد الفعل على الهيمنة الرأسمالية. ومن الواضح أن رأس المال لم يكن يريد العولمة. في الواقع، عاش رأس المال لمدة أربعة أو خمسة قرون في تعايش كامل تمامًا مع الدولة القومية: لقد شكلت الدولة القومية البعد المثالي حقًا لتطورها، لقدرتها على إرساء القواعد الاجتماعية، ولإمكانية إعادة الإنتاج. إن حقيقة عدم وجود إمكانية السيطرة على التنمية على الساحة الاجتماعية تدفع رأس المال إلى تحديد نقاط سيطرة أعلى من أي وقت مضى – لتحويل، على سبيل المثال، تنظيم العمل، لقبول العمل

كعنصر أساسي غير ملموس كمركز للإنتاج . إن العمل غير المادي ليس شيئًا يرغب فيه رأس المال؛ ويدرك رأس المال أن العمل غير المادي يجلب معه إمكانيات لا تصدق من الحرية. صحيح أن العمل غير المادي في حد ذاته لا يكفي لخلق بديل للحرية، ولكن الصحيح أيضًا أنه بدون درجة معينة من الحرية، فإن العمل غير المادي والفكري والعلمي واللغوي ليس أشياء ممكنة. ولذلك نجد أنفسنا في وضع بالغ التعقيد ننتقل فيه من مرحلة إلى أخرى، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة؛ نجد أنفسنا قليلاً بين العصور الوسطى والحداثة، نوع من "فترة ما بين العرش"، مع كل المخاطر التي يخلقها هذا الوضع.

ولهذا السبب، على سبيل المثال، أعتقد أنه من غير الممكن اليوم، في الوضع الذي نحن فيه، أن نخترع – من وجهة نظر نظرية – مستقبلنا، مستقبلنا دون مساعدة من النضالات الكبرى، والتعبيرات العظيمة عن الواقع الحقيقي. حركة. نحن في وضع يمكننا فيه أن نتخيل أن بعض المسارات ممكنة، وأن التحرر أصبح ممكنًا أكثر من ذي قبل؛ لأنه تمت إعادة الاستيلاء على وسائل الإنتاج التي لدينا الآن، في أدمغتنا على سبيل المثال. لم يعد رأس المال هو الذي يزودنا بوسائل الإنتاج، بل على العكس من ذلك، نحن من نطورها. لم يعد رأس المال قادرًا على التحديد المسبق لتنقل السكان، أو تحديد أولويات القوى العاملة في العالم وفقًا لمستويات الجنسية، أو مساحات الاستعمار؛ هناك هذه الحركات التي تغير كل شيء، وهذه هي إيجابية العولمة. لقد فُرضت العولمة في الواقع على رأس المال من خلال الحركات الطبقية. في هذا التحول، بدأت تتشكل قوى جديدة، وذاتيات جديدة - الجماهير. ربما تكون حركة فوضوية، حيث يكون من الصعب للغاية فهم ما سيحدث، ولكن تصبح فيها الوقائع والإمكانات أقوى وأقوى.

لقد عدت للتو من إيران، حيث أمضيت حوالي عشرة أيام؛ كانت المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى هناك. من المثير للإعجاب أن نرى خلف نظام "لاهوتي سياسي رأسمالي" مع كهنته الرهيبين والحزينين والأشرار الذين يقودون هذا المجتمع ثورة اجتماعية لا يمكن تصورها، ثورة المرأة - الحفاظ على المرأة في المنزل تحت الشادور في الانضباط التقليدي هو الهدف الحاسم لهذا المجتمع. هناك ثورة اجتماعية معولمة في العمل، من ناحية، ثورة جنسية لا يمكن تصورها في بلد إسلامي؛ ومن ناحية أخرى، الإنترنت، تواصل واسع النطاق، مع اللغة الفارسية التي ربما أصبحت إحدى اللغات السائدة في جميع أنحاء المنطقة. إنها أشياء رائعة حقاً، لأنه ليس من المؤكد في إيران أن هناك احتمالات لتحول سريـــع لنظام سياسي يظل دكتاتورياً، وليس الأميركيون هم الذين سيجلبون الحرية والديمقراطية. ولكن هناك هذه الحركة الرائعة التي توجد نتيجة للعولمة.

ف. : على وجه التحديد، تذكرنا أن التفكير في التاريـــخ لا يمكن أن يكون عملاً نظريًا بحتًا، وأن التطور التاريخي يتم إعادة اختراعه باستمرار من خلال الممارسات، ولذلك يجب علينا أن نتخلى عن القدرة على التنبؤ، ونترك الاحتمالات مفتوحة.

ومع ذلك، ألا يمكننا أن نحاول تصور ما يمكن أن ينتجه المشترك - الذي ينتج في حد ذاته - بدوره، إذا لم تعد فعالية العمل السياسي والمقاومة الإبداعية تعتمد على ترسيخهما الإقليمي، وإذا كانت المواطنة - التي يتم تصورها تقليديا بطريقة وطنية - هي مجرد حالة تاريخية عفا عليها الزمن؟ هل يمكن أن يكون هذا السلام، السلام الدائم؟

ت.ن.: أنا مقتنع بأننا اليوم في حالة حرب دائمة. ينشأ هذا الوضع من حقيقة أن وظيفة السلطة الحيوية أصبحت، أكثر فأكثر، وظيفة قمعية بحتة، وطفيلية من وجهة النظر هذه. ولذلك أصبحت الحرب، في هذا التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، العنصر التنظيمي الأساسي. لم تعد هناك إمكانية للنظر في القيمة بطريقة الكلاسيكيات: كانت القيمة تستغرق قدرًا معينًا من الوقت في العمل، وخلال هذا الوقت يمكن للمرء ابتزاز الثروة. اليوم انتهى كل هذا: الابتكار يتم إنتاجه عن طريق الاختراع، عن طريق العلم. نحن نتواجد أكثر فأكثر على الساحة السياسية الحيوية - وأفكر في إنتاج الكمبيوتر، وإنتاج ما هو حيوي، وصناعات الحياة، وتقنيات الحياة وتكنولوجياتها - وعلى هذه الأرض سيطرة الناس ومشاركتهم يصبح أساسيا تماما. كل هذا يتركنا في وضع حيث، على وجه التحديد، شكل الأساس التقليدي في أزمة، أزمة جذرية: نحن نختبر عالمًا آخر. عالم آخر موجود بالفعل؛ إنه عالم التعاون، واختلاس رأس المال ووسائل إنتاجه، وبالتالي تعافي القوى المنتجة.

لكنه عالم مأساوي كذلك، لأنه من الواضح أن أرباب العمل، والمستغلين، باختصار رأس المال، لا يسمحون بحدوث ذلك. وفي هذا العالم المأساوي، يعد استئناف الفضيلة والأخلاق من جانب الشخص أمرًا أساسيًا. إن المقاومة والنضال وممارسة الحب الاجتماعي كقوة وجودية لبناء العلاقات واللغة هي أشياء أساسية؛ كإنتاج للذات كموضوع وكجماعة. نحن في منتصف هذا الممر الهائل الذي تمارس فيه السياسة الحيوية والسلطة الحيوية الحرب كشكل من أشكال النظام.

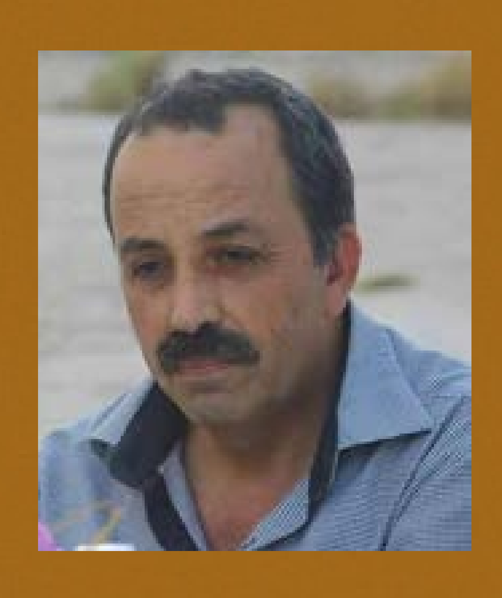
ل . ف. : السيد توني نيغري، شكرًا لك على هذه المقابلة...

Questions à Toni Negri: éparé et réalisé par Martine Lemire, Préparé et-*
(réalisé par Nicolas Poirier, Dans Le Philosophoire 2005/1 (n° 24

*نقل عن الفرنسية.

حوار مع أنطونيو نيغري:

صراع الطبقات
ليس نزهة رائقة



ترجمة:
محمد ميلاد*
تونس

هو أحد أهم أصوات الفكر السياسي المعاصر. أثّرتْ كتبه النقدية التي ألّفها مع مايكل هاردت في حركة "احتلّوا وول ستريت"(1) Occupy Wall Street أو "لوس أندينيادوس" Los Indignados[الساخطون](2). وقد حاول هو وهاردت في كتابهما الأخير Assembly[التحشّد]، تجسيم هاتين الحركتين فلسفيا. و يشرح لنا هنا أنطونيو نيغري مفاهيمه الكبرى ويعود بكل صدق إلى التزامه خلال "سنوات الرصاص".

قِلّة من الفلاسفة يَجمعون إلى هذه الدرجة بين الفكر والعمل، وبين الاشتغال بالمفاهيم والانغماس في النضال السياسي. يَدرس أنطونيو نيغري المولود سنة 1933 في إيطاليا الفاشية، فلسفة الحقّ عند هيغل في البداية، ثم الفينومينولوجيا والشخصانية كذلك عند إيمانويل مونييه Emmanuel Mounier. ويصبح بعد الحرب، أحد أصغر الجامعيين سنّا في زمانه، إذ بدأ التدريس في جامعة بادوفا منذ الخامسة والعشرين من عمره. وقد أصبح شيوعيا بين سنتي 1954 و 1955، بمناسبة إقامته لمدة عام في مزرعة جماعية يهودية [كيبوتز] في (إسرائيل). إنّ الأمر يتعلق بالنسبة إليه بميل حقيقي، ولكنْ كذلك بعودة إلى الجذور: فأبوه الذي توفي في العام 1936 كان أحد مؤسسي خلية الحزب الشيوعي الإيطالي في ليفورنو. لذلك فإنّ أنطونيو نيغري لم يتوان عن الحضور في الميدان، في المظاهرات والاعتصامات في المصانع، وعن القيام بمسعى نظري يستند إلى إعادة قراءة ماركس ومكيافللي وسبينوزا. وهو أحد الوجوه الممثلة للحركة العمالية الإيطالية البارزة التي أطلِق عليها اسم العمالوية (3) opéraïsme، والتي نشأت سنة 1961، وأصبحت قوة سياسية حقيقية ليتمّ قمعها بقسوة بعد اغتيال آلدو مورو [رئيس الوزراء الإيطالي الذي اختطفته الألوية الحمراء وقتلتْه] سنة 1978. خلال حياته الحافلة بالالتزامات، قضّى أنطونيو نيغري بالإجمال عشر سنوات في السجن وفي الإقامة الجبرية.

صدر سنة لأنطونيو نيغري سنة 2017 كتابان اثنان. يتابع كتابه الأول Assembly المؤلف باللغة الأنجليزية بالاشتراك مع مايكل هاردت Michael Hardt مرحلة من التفكير بدأتْ في كتاب "الأمبراطورية" في العام 2000 وقد أثارت سجالات كبيرة في الولايات المتحدة، لا سيما أن هذا العمل يضفي شرعية فلسفية على حركة "احتلّوا وول ستريت" Occupy Wall Street وعلى جميع الاعتصامات في الميادين العامة التي تنامت في العالم خلال العقد المنصرم. أما كتابه الثاني Galeria ed Esilio [سجن الأشغال الشاقة والمنفى]، الصادر في إيطاليا، فهو يسترجع مرحلة الاضطرابات التي أطلِق عليها اسم "سنوات الرصاص"(4). إنهما كتابان طموحان: أحدهما بحثٌ والثاني سيرة ذاتية ، ويُقدِّم هذا الحوار للقراء إحاطة مسبّقة بهما.

- كتابك "التحشّد" Assembly هو الكتاب الخامس بالاشتراك مع مايكل هاردت. فما الطريقة التي تشتغلان بها معا؟

إننا نبدأ بمناقشات مكثفة، تفضي إلى مخطط أوّليّ. لا نسجّل شيئا من المناقشات. لكننا ندوّن بعض الملاحظات بخط اليد. ثم نتقاسم "الحاصل". يقرأ كلانا جزءا من النص ويكتبه ويرسله إلى الشخص الآخر الذي سيقوم بإعادة كتابته، وبإغنائه. نتواصل أسبوعيا عبر محادثة هاتفية ونتلاقى أربع مرات في السنة للعمل لمدة أسبوع باسترسال. إنّ مايكل يجيد التحدث باللغتين الأنجليزية والإيطالية. أما أنا فلا أتكلم الأنجليزية أمام عامة الناس - للأسف! - ولكن

باستطاعتي قراءتها والكتابة بها. وعندما تنتهي العملية، يصبح من المستحيل التفريق بين ما كتبه وما كتبته أنا، وهكذا فالأمر يتعلق بعمل واحد يعود لشخصين.

- الأمر لا يشبه الكتب التي يشترك في تأليفها جيل دولوز وفيليكس غاتاري، حيث يبدو أنّ الأول هو الذي كتب ما هو أساسي فيها...

الشأن مختلف بحسب رأيي! ولكن فيما يخصني، أنا لم أعد شخصية جامعية منذ أمد طويل. وقد حملتُ هذه الصفة حتى العام 1970، ثم أصبحتُ ناشطا سياسيا. في ميدان السياسة، الكتابة الجمعية هي القاعدة. وبالأحرى عندما ننتمي إلى حركة ترفض صورة الزعيم!

- إنّ الأفراد الاستثنائيين في نظر هيغل، مثل نابوليون، هم الذين يغيّرون مجرى العالم، هل خرجنا من حقبة العظماء؟ وهل أنّ المستوى الأفقي بصدد التغلب على المستوى العمودي، مثلما يوحي بذلك كتاب "التحشّد" Assembly؟

ينبغي التنبيه إلى عدم الخلط بين صورة الرجل العظيم مثلما تصوّره هيغل، ووظيفة الزعامة leadership. بحسب هيغل، الرجل العظيم هو ذلك الذي لديه الحس الواضح بمسار التاريـ...خ. للتاريـ...خ حركة معينة يحددها هدف. والرجل العظيم مرتبط بالغائية téléologie [أي دراسة الغايات "تيلوس" باليونانية هو الهدف، و"اللوغوس" هو العقل]، وهو أمر لا علاقة له بالمستوى العمودي أو المستوى الأفقي. وبالمقابل، فإنّ مَنشأ كتاب "التحشد"، هو معاينة حالة الأزمة العميقة للزعامة السياسية. في فرنسا، يرى البعض أنّ إيمانويل ماكرون هو الرجل المنتظر، ولكنه لم يستطع أن يؤكد حضوره إلا بعد تفكك الحزب الاشتراكي (PS) والجمهوريين، وهما حزبان عاجزان عن إيجاد زعيم موثوق به. وفي الولايات المتحدة، لم يقع اختيار دونالد ترامب من قِبل الحزب الجمهوري لكنه استفاد من أزمة تعرّض لها منطقُ الحزبيْن. أنا ومايكل لا نعتبر أزمة الزعامة سلبية ولكننا نعتبرها إمكانية لاستكشاف أشكال أخرى للتنظيم. انظرْ إلى محتلّي "مناطق التنظيم المختلف عليه" (5)(ZAD). أو حركات الاعتراف بالسّود التي لا تملك زعيما له تأثيرُ مارتن لوثر كينغ. أو حركات المقاومة النّسوية التي لا يتزعمها وجه بارز. أو حركة "احتلّوا وول ستريت". أو "لوس أندينيادوس" [الساخطون]. هناك تحشّدات تنتشر في كل مكان وتغيّر علاقات الهيمنة.

- ألستَ تسارع إلى غضّ الطرف عن الاستبدادية، سواءٌ تعلق الأمر بفلاديمير بوتين في روسيا، برجب طيب أردوغان في تركيا، بنارِنْدرا مُودي في الهند، أو بشي جين بينغ في الصين؟

لكنّ هذه الانحرافات الاستبدادية، إذا وضعنا جانبا حالة الصين التي تمثّل فارقا حقيقيا، ترتبط بأزمةِ نظام التمثيل الذي ورثناه من القرن العشرين! وهم لا يجسّدون عودة الاستبدادية التقليدية ولكنْ فترة من فترات عدم الاستقرار في العولمة. فعولمة الرأسمالية أمر بديهي من زاوية المنطق الرياضي. إنّ العالم مليء بالمعلومات التي تمر تحت المحيطات، وبتدفقات البشر والسلع والأخبار... والعولمة هي حقيقة لم يجد أحد بعدُ الوسيلة لإدارتها. هنالك اختلال عميق بين عولمة البنى التحتية والأنظمة السياسية القومية التي تأتينا من الماضي. ولذلك فإنّ كتاب "الأمبراطورية" قد طَبع بطابعه مرحلة من الفكر السياسي: كان الأمر يتعلق بتجاوز الخطاب عن الأمميّة الذي لا يمَلّ اليسار القديم ترديده، لطرح مسألة العولمة بوضوح ومسألة إعادة اكتشاف الحوكمة التي من المفروض أن ترتبط بها... وكل ذلك يعني أنني لا أعتقد أنّ بوتين وأردوغان أو مودي يسيّرون فعلا هذا العالم على الرغم من مركزهم

الاستبدادي. إنّ الرسائل الإلكترونية، ورؤوس الأموال، والهجرات تمضي بسرعة تفوق سرعتهم! والتغيّرات الكبرى في التاريـــخ تتأتّى دائما من تحرّكات الطبقات، والجماهير، فمن الأنسب إذن التنبّه لها وليس لتحركات القادة.

• منذ انتخابات 4 مارس في إيطاليا، تَشكّل برنامج للتفاهم بين حركة "النجوم الخمسة"(6) ورابطة الشمال(7)، بحيث أبدى بعض المراقبين تخوفهم من تحالف التيارات الشعبوية في أوروبا. ما وجهة نظرك بخصوص هذه الأزمة؟

إنّ إيطاليا بلد قد تعرّض دائما لمشاكل خطيرة، لا سيما مشكل الانقسام إلى شمال وجنوب. ولحلّ هذه المشاكل لم تساعدها أوروبا قط. بل إنّ النيوليبرالية قد اجتاحتها بدلا من ذلك. واليوم، نحن نجني العواقب. ما العمل؟ أعتقد أنّ الحلول السيادية الشعبوية، من اليمين أو من اليسار، ترهص بتحوّلها إلى قوى مهمة، في إيطاليا وفي أوروبا بأكملها، إذا لم تتغير سريعا السياسات النيوليبرالية للاتحاد الأوروبي. غير أنني متشائم بهذا الشأن.

• يتبنى أقصى اليسار مصطلح "الشعب كما يتبنّاه أقصى اليمين. والمصطلح المرجعي بالنسبة إلى ماركس هو "البروليتاريا"، ولكنك استعملتَ مفهوم "الجمهور"، لماذا؟

هذا المفهوم ليس جديدا. هو موجود عند توماس هوبس الذي يستخدمه بإيحاء سلبي. كما يوجد أيضا عند سبينوزا بمعنى إيجابي. ويعرّف سبينوزا الجمهور بأنه مجموع الخصوصيات singularités [لارتباط لفظة "الفرد" بالفردانية، فإنّ نيغري وهاردت يفضّلان عليها لفظة "خصوصية"]، وهو مجموع لا تقوم لُحمتُه على أيّ مبدإ موحِّد ولا تشكّله الطاعة لصاحب السيادة. إنّ مفهوم الجمهور ديناميكي ومفتوح. فحيث يُفترض ضمنيا وجود البرجوازية أمام البروليتاريا ووجود النخبة أمام الشعب، يَكُون الجمهور قوة إثباتِ حضور مستقل، تلقائي، لا شيء يؤطِّره، إنْ لم يكن تكوينُ المشترَك.

• أنْ يشكّل المرءُ خصوصية، وأنّ يكُون جزءا من الجمهور... أليس هذا أسلوب تجريدي لاكْتِناهِ عالَم المجتمع، في الوقت الذي تحتدّ فيه التوترات الجماعوية؟ فهل أنّ التجذّرات الجماعوية إذن عديمة الأهمية؟

إننا نقترح، مايكل وأنا فهماً للاجتماعي يتمّ من خلاله تجاوز هُويّات النّوع والطبقة والعِرْق والأمّة. إننا نشهد احتضار القرن العشرين. قد بات مفهوم الحدود إشكاليا. تأمّلْ حولك. مَن الذي يعمل في المكاتب؟ إنهم رجال ونساء. متديّنون وملحدون. أناس من جميع الألوان. شبّان وشيوخ. لا بد من الانطلاق دائما من مواقع الإنتاج، فهناك بالذات تجري الأمور. تأمّلْ مَثَل السيّارة: تُصْنَع قِطَعُها في الصين وفي بولونيا وتُرَكَّب في فرنسا... زُرْ حضانة الحيّ الذي تقيم فيه: يوجد فيها أطفال من جميع الأصول في كل فصل. إنّ دونالد ترامب يثير عبثا شبحَ الخوف من الآخر، وأنا مستعدّ للمراهنة على حقيقة أنه لن يتوصّل أبدا إلى بناء جدارِه مع المكسيك. ذلك لأنه لا يمكن إيقاف حركة التاريـــخ، كما لا يمكن حرمان الجمهور من الحرية. ليست الحرية مفهوما شكليا، إنها مفهوم ماديّ. والذين يريدون بناء جدران، وسنّ قوانين ضدّ حرية الجمهور سيقع تجاوزهم وابتلاعهم، لأنك لا تستطيع كبح جماح العولمة.

• في العام 1950، كان العامل في مصانع رينو يَعلم أنه ينتمي إلى البروليتاريا. فهل ينتمي البائع في شركة (إتش أند أم) H&M أو موظف ذو رتبة عالية في شركة "طوطال" في العام 2018 [العام الذي أجري فيه الحوار] إلى الجمهور؟

ينتمي إلى الجمهور كل الذين يُجْبَرون على العمل، ويعانون مشقّته ويخضعون للسيطرة: فالجمهور هو الذي يعمل خاضعا لرأس المال. وفيما يتعلق بالموظفين ذوي المراتب العالية، فالأمر أكثر التباسا: وينبغي لك في يوم من الأيام، أن تختار موقعك، أليس كذلك؟ غير أنني سأجيبك أيضا على الصعيد الفلسفي. عندما يتطرق ماركس إلى الطبقة العاملة الأممية كان لا يزال محاطا بمجتمع مكوّن في معظمه من الفلاحين والحرفيين. فما قام به لم يكن وصفا سوسيولوجيا. وإنما اقترح فرضية سياسية. كان المفهوم الماركسي للطبقة العاملة مشروعا بصدد التشكل. ويسري ذلك على مفهوم الجمهور.

• يَبرز مفهوم "التحشد" assemblée هو أيضا بوصفه مشروعا. فكيف يتشكل الجمهور multitude كتحشّدات؟ وإذا لم يكن التحشد حزبا سياسيا ولا نقابة ولكنه "تجمّع تلقائي" collectif spontané، ما السمات التي تمكّننا من التعرّف عليه؟

غالبا ما يَنشأ التحشّد عندما يحتلّ الجمهور مكانا ما. في خريف عام 2011، نظّم مناضلو حركة "احتلّوا وول ستريت" اعتصاما في محيط بورصة نيويورك. وفي السنة نفسها، احتل عشرات الآلاف من أنصار حركة 15 مايو ميدان "بوابة الشمس" بويرتا ديل سول Puerta del Sol بمدريد. وخلال العام 2011 - 2012، احتل المصريون ميدان "التحرير". كما احتُلّتْ منطقة "نوتر دام دي لاند" خلال العامين 2008 و 2018. وعندما يحتل الجمهور المكان، تتلاق القوى ويدور الكلام بين الأشخاص بالتساوي. تسعى التحشدات إلى أن تكون منظمة تنظيما سياسيا، ولكن دون تراتبية، ودون نخبة متعالية. وهي تحاول أن تبني تأسيسا للمشترَك. أنا متأكد من أنّ المسار يتلمّس طريقه. إنّ مفهوم التحشّد كما أستعمله أنا ومايكل، يشير إلى جماعات بلا زعامات، تبرز في كل مكان تقريبا وتبحث عن ترجمة مؤسسيّة لطموحاتها.

• يبدو مع ذلك أنك تعبّر عن وجهة نظر معتدلة بخصوص حراك "ليلة الوقوف"(8) Nuit debout.

إنني لم أشارك في هذا الحراك، يصعب عليّ إذن أن أصدر حكما بشأنه. إنّ مشكلة فرنسا من وجهة نظري تبقى مشكلة الضواحي: فما لم تنجح الحركة الديمقراطية في باريس في إشراك الأطراف المحيطة في عملها، ستظل محدودة للغاية. لا شك أنّ انتفاضات الربيع العربي تطابق على الأرجح بالأحرى مفهوم التحشّد. وقد جرى قمعها بشدّة. لم تكن السلطات القائمة ترغب في تلك الحركات وكانت مستعدة لإشعال حروب أهلية لاستئصالها، ما يدلّ على أنّ القوى الديمقراطية ترعب القوى المسيطرة. ثم إنّ انتفاضات الربيع العربي لم تنجح بالضرورة في إيجاد ترجمة مؤسسيّة دائمة، وبَسَط المشير السيسي سلطانه على مصر، كمثال. غير أنّ هذه التحشدات قد غيّرت مجرى التاريـــخ في منطقة بأكملها من العالم، وقد كانت لها فعالية سياسية لا يمكن إنكارها.

• في كتاب "التحشد" Assembly، تستخدم استخداما مدهشا مفهوم "رائد الأعمال" Entrepreneur. ونكتشف أنك تحلم بعالم روّاد مشاريـــع!

ولكننا لا نستعمل هذه العبارة بمعناها النيوليبرالي! لفظة "مشروع" entreprise هي أجمل وأوسع من أن يُترَك الاستمتاع بها للرأسماليين وحدهم. لنتذكّرْ فاتحة كتاب جان-جاك روسو "الاعترافات" Les Confessions: "إنني أتعهّد بمشروع لم يُعرف له مثيل قط ولن يكون له من مقلّد عندما يتحقق على أرض الواقع..." ألَمْ يُطْلَقْ على السفينة الفضائية Star Trek اسم

Enterprise ؟(9) وبقدر كبير من الجدية، قد أولينا أنا ومايكل اهتمامنا لواقع أنّ رائد الأعمال الشومبيتري(10) صار نادر الوجود. وأصبح هنالك خصوصا مسيّرون يُنصِّبهم مساهمون actionnaires لتنفيذ المسارات. وبالتوازي قد شهد تنظيم العمل تطورا عميقا. هناك ظاهرة أساسية لعصرنا الراهن تتمثل في أنّ العمّال صاروا مالكين لآلات إنتاجهم. فهم يملكون هواتفهم الذكية وحواسيبهم المحمولة وتطبيقاتهم. إنّ إعادة تملّك العمال هذه ، أدوات إنتاجهم تمرّ بتقاطع الإنسان والآلة. تخيَّلْ مصنعا من القرن التاسع عشر ينصرف عمّاله كل مساء حاملين مصهر الحديد والأدوات، ولهم الحرية في أن يستصحبوها حيثما يشاؤون... ألا يكون في ذلك إضعاف لمركز أرباب العمل؟ هذا هو ما نعيشه. لذلك فإنّ التعارض التقليدي بين المستخدَم وربّ العمل آخذ بالتغير جذريّاً: لم يعد المستخدَمون بحاجة إلى ربّ العمل. بل إنّ التجديد نفسه هو نتاجٌ للمشترَك، مثلما تُبيِّن ذلك، من ضمن ظواهر أخرى، ظاهرةُ "المَصْدَر المفتوح" (11) open source. كانت وحدات الإنتاج قديما هي المصانع، وأصبحت الآن العواصم الكبرى حيث يعيش الجمهور. ويَظهر فيها روّاد جُدُد للأعمال، يطوّرون عملا مستقلا وحيّاً، لا عملاً منضبطا وميّتاً. وفضلا عن ذلك، فإنّ المؤسسات التقليدية تدرك هذا الأمر: وهي مفرطة التراتبية والانغلاق، فيصرف الشبان النظر عنها ليتجهوا للعمل في مكان آخر، وبطريقة أخرى...

- ما الذي يميّز بين الريادة الاجتماعية والسياسية للأعمال، هذه التي تتمناها، وحركةِ روّاد الأعمال الذاتيين autoentrepreneurs، و "المؤسسة المتحرّرة" entreprise libérée، والعمل المشترك(12) coworking أو مسرّعي مشروع المؤسسات الناشئة start up؟ أليس في هذا مديح ينسجم إلى حدّ بعيد مع نزعة ماكرون يُثْنَى به على ريادة الأعمال الرقمية؟

للتيارات التي ذكرتَها اللازمةُ نفسُها. الكلّ يعلن: "إنني رائد أعمالي الخاصة!" وعلى العكس، فإنّ رائد الأعمال مثلما نتصوره يسعى إلى إيجاد المشترَك. إلى تأسيس المشترك. هو مطمح أخلاقي [إيتيقي] وسياسي وبيئوي [إكولوجي]. لا يتعلق الأمر بالسعي وراء النجاح والربـ..ح. إنّ المنظمات غير الحكومية التي تُغيث المهاجرين تندرج ضمن هذا التوجه إذا اكتفينا بذكر مثال واحد.

- أمِنَ الممكن إذن تدبّر ريادة الأعمال من دون الملكية الخاصة وتصوّرُ المؤسسة الشيوعية ؟

لِلينين هذا القول الشهير "الشيوعية هي مجالس السوفييت وتُضاف إليها الكهرباء." واليوم، لم تعد لدينا مجالس سوفييت، ولكنْ لدينا تحشدّات assemblées. ولسنا في حِقْبة الكهرباء ولكن في حقبة شبكات الإعلام والمنصّات. ولذلك يكون بمستطاعنا أن نعيد صياغة القاعدة حسب أسلوب الراهن: الشيوعية هي التحشّد يُضاف إليها العالم الرّقمي.

- منذ صدور كتاب "الأمبراطورية" في العام 2000 وقع الاحتفاء بأعمالك في الولايات المتحدة، البلاد التي لم تنجح فيها الشيوعية قطّ. كيف تفسّر الحظوة التي وجدتّها في أمريكا؟

وجدتْ كتبنا حظوة كبيرة، غير أنها لا تُثْنِي على الولايات المتحدة. بل على العكس يتعلق الأمر بتحليل على جانب كبير من القسوة للحروب الأمريكية وسياستها المالية. ومع ذلك فإنّي مستمر في الاعتقاد بأنّ الولايات المتحدة - حتى في عهد دونالد ترامب وضدّه - هي بلاد أحدُ محرّكاتها هو البحث عن الديمقراطية. ثم إننا نلقى نجاحا في الصحافة وفي الجامعات،

ولكنّ ذلك لا يصل إلى وسائل الإعلام بتيّارها المهيمن mainstream.

- في إيطاليا، بالمقابل، يظل الإقبال على كتبك ليس بالأمر السهل.

تُنشَر كتبي لدى ريزولي Rizzoli وهي تُناقَش في إيطاليا، ولا يمكن إذن الحديث عن الإقصاء.

- كلاّ، ولكنْ لدى الرأي العام، يظل يُنظر إليك بوصفك "المعلّم السيء" cattivo maes-tro...

صحيح أنّ وسائل الإعلام قد صنعتْ على مرّ الزمن شخصية شرّيرة، شخصية أستاذ منحرف. ربما لأنه من غير المقبول في مجتمع إيطالي على جانب من المحافظة أن ينحاز إلى العمال وحركات الشباب. وقد وَسَمَتْني وسائل الإعلام بالزعيم السّرّي للألوية الحمراء. ولو أنني أقمتُ دعاوَى في الثلب كلما زعم أحد أنني أنتمي للألوية الحمراء لصرت من الأثرياء.

- قد سبّبت نشرة أخبار التلفزيون الكثير من الأضرار أيضا.

خلال سنوات، ظهر وجهي في كل مساء في صورة مؤطَّرة أثناء نشرة التلفزيون - صورة فوتوغرافية فظيعة، بالأحمر والأسود! - كان يقع تقديمي كعدوّ عامّ. كان ذلك سحْلا حقيقيا! سيقتضي الأمر شيئا من الوقت وتأمّلَ عمل المؤرخين كي تَبْرُز اللوحة المتوازنة لتلك الحِقْبة. قد احتجتم أنتم في فرنسا إلى ثلاثين عاما تقريبا قبل أن تجعلوا من حرب الجزائر موضوعا للتأريـ...خ الرسمي. وفي إيطاليا، ها إنني أنتظر منذ أربعين عاما تسليط الضوء عل النضالات السياسية في السبعينيات. ولكن ذلك سيتحقق في نهاية المطاف.

- ما الاتهامات التي وُجِّهَتْ إليك، عنما سُجِنْتَ في العام 1979؟

التمرّد على الدّولة، والاشتراك في اغتيال ألدو مورو والتورط في سبع عشْرة جريمة قتل. كما وُجِّه إليّ الاتهام بخطف رفيقٍ ثريّ من أجل الحصول على فدية من عائلته، وهي التهمة الأكثر دناءة بين التهم المنسوبة إليّ. وقد بقيت أربـع سنوات ونصف السنة في حالة اعتقال مؤقت، في انتظار محاكمة لم تتمّ قطّ، بما أنّ الملف كان خِلْواً من الأدلة. زد على ذلك أنّ جميع قضايا الاتهام تلك قد سقطت منذ ذلك الحين. وفي يونيو 1983، عندما كنت معتقلا بلا محاكمة، انتُخِبْتُ نائبا عن الحزب الراديكالي. وغادرتُ السجن بفضل الحصانة البرلمانية وهاجرتُ إلى فرنسا قبل أن تُرْفع عني تلك الحصانة بتصويت النوّاب. إنّ المعسكر المواجه لم يغفر لي ذلك قطّ. اعتقدوا أنهم حرموني من الحرية لأمد طويل لكنّ انتخابي ثم رحيلي سَمَحا لي بالإفلات من الفخّ. آخذني البعض على الهرب. أودّ أن أعرف مَن خُنْتُ عندما نُفِيت. هل خنت رفاقاً آخرين، كانوا قد اعتُقِلوا مثلي ظلما؟ أتلراني مثل سقراط، كنت سأتعاظم بقبول مهزلة للعدالة وبشرب سمّ الشَّوْكران؟

- لنحاولْ أن نستعيد تقريبا التسلسل التاريخي لتلك الفترات المضطربة للقارئ الفرنسي. في العام 1961 نشأتْ حركة العمالوية opéraïsme الإيطالية حول مجلة "الكراسات الحمراء" Quaderni Rossi. وفي العام 1969، انقسمت الحركة إلى تياريْن هما Poterre Oper-aïo ("السلطة العمالية")، التيّر الذي سايرتَه، وتيّار Lotta Continua ("المعركة مستمرّة")، التيّار الذي سايره الكاتب إرّي دي لوكا(13) Erri De Luca. ما سبب هذا الانقسام؟

لم أتعرّف إلى أرّي في تلك الحِقْبة؛ كان من بين المكلفين بالتنظيم في تيّار "المعركة مستمرة" ولم يكن أحدَ المتزعمين للتنظيم. ومع ذلك، فإني أقدّر كثيرا اقتراحه الداعي إلى الحديث عن "سنوات النحاس" بدلا من "سنوات الرصاص". فالنحاس هو معدن نبيل ولكنه ليّن. وفي

السبعينيات، كانت للسياسة الإيطالية تلك المرونة، وبدا تحوّل أشكال السيطرة ممكنا، ممّا دعانا إلى النضال. كانت حركة "المعركة مستمرة" مكوّنة من كاثوليكيين وطلاّب. و"السلطة العمالية" التي صارت "استقلالية عمالية" سنة 1973، كانت جملة من التحشدات العمالية. وهذا هو الفرق. إنّ المثقفين المنتمين إلى الحركة العمالوية كانوا قد طوّروا طريقة مثمرة إلى حدّ بعيد، وهي "البحث": إذْ تَعلّقَ الأمر بإشراك العمال على الميدان في بناء خطاب نظري حول الاستغلال.

- أكنتَ في تلك الحقبة تعارض استخدام العنف؟

يبدو لي أنّ مفهوم "العنف" يفتقر إلى تمييزات أساسية. فالحياة التي دمّرها العمل والبؤس هي عنف. والقنبلة الأولى التي انفجرت في ساحة فونتانا piezza Fontana بميلانو، يوم 12 كانون الأول/ديسمبر 1969 مخلّفة ستة عشر قتيلا وثمانية وثمانين جريحا، وقد وضعها أنصار الفاشية الإيطالية العاملون لمصلحة استخبارات الدولة، هي عنف. خطْفُ ربّ العمل هو عنف. الاغتيال الفاشستي، مثل الاغتيال الذي حدث في محطة بولونا gare de Bologne يوم 2 آب/أغسطس 1980 ومَوَّلَتْه هو أيضا الاستخبارات، مخلّفا خمسة وثمانين قتيلا ومئتيْ جريـــح، هو عنف. إنّ العنف في الواقع حاضر دائما في علاقات الهيمنة. وصراع الطبقات ليس نزهة رائقة! والالتزام ومحاولة إنهاء الاستغلال، ذلك أمر يعرّضنا لنكون ضحية القمع البوليسي والفاشستي. ولكن هنالك مع ذلك فرق جليّ بين المقاومة والإرهاب.

- ما موقفك من العنف الذي تمارسه الحركات اليسارية بحقّ الأشخاص؟

الفريق الذي انتميتُ إليه "الاستقلالية العمالية" لم يختر العنف قطّ. قد حدثتْ أثناء المظاهرات والاعتصامات في المصانع، اصطدامات مع رجال البوليس. وقد تمثلت إستراتيجيتنا دائما في الدفاع عن أنفسنا بالردّ على العنف البوليسي، ولكنْ بطريقة متناسبة وملائمة. لم يكن الأمر يتعلق بموضوعات تجريدية ولا بموقف إيديولوجي. وإنما بمقاومة، وبمسألة ضمان البقاء الشخصي لأعضاء التنظيم.

- واقعيّاً، ماذا صنعتم؟

أخذت المظاهرات العمالية التي كنا ننظّمها في التسلح بما أنّ الهدف كان يقتصر على القرة على الدفاع عن النفس في حال التعرض لهجوم من البوليس. وقد شاركت في أعلى مستوى من حركة "الاستقلالية العمالية" في تنظيم مظاهرة تعد مئة ألف مقاوم مسلّح في شوارع روما، في العام 1977. في تلك اللحظة بالذات انتاب الفزع السلطة. ووقعت عملية خطف ألدو مورو في شهر آذار/مارس 1978، تلك التي سرعان ما اتخذتُ منها موقفا معارضا، وهو موقف مخالف لرأي عدد من رفاقي المناضلين في الحركة. كنت قد فهمتُ أنّ عملية الخطف تلك والاغتيال الذي تلاها سيزيدان من التوتّر إلى درجة لن نتمكن معها من تحمّل التبعات. وكانت العواقب مرعبة. فمن جهة، انقلب الحزب الشيوعي الإيطالي (PCI) على الحركات العمالي - وفق منطقٍ مغالٍ في نزعته الستالينية، لم يكن يرغب في وجود أيّ منافس له في اليسار. ومن جهة أخرى، تمّ إيقافي، وتقديمي إلى الرأي العام بوصفي الزعيم السرّي والعقل المدبّر للألوية الحمراء - وهو أمر سخيف، بما أنني لم أنادِ قطّ بالاغتيالات السياسية. هذا القمع وهذا الثلب يندرجان في إطار إستراتيجية لتقويض حركة "الاستقلالية العمالية". وأُلْقِيَ بثلاثين ألف شخص في السجون، وتراوح عدد الذين وقعت محاكمتهم بين ثلاثة آلاف وأربعة آلاف شخص. وكانت

تلك نهاية مرحلة من الآمال الكبيرة. كنا جيلا على وشْك أن نغيّر البلاد وقد هوجِمْنا بطريقة هدّامة إلى أبعد حدّ. وقد دافعنا عن أنفسنا، وقاومْنا وخسرنا. وكانت هزيمة وطنية، بما أنّ سيلفيو برلسكوني قد تولّى زمام الحكم سنة 1992 على أنقاض حركاتنا. ذلك هو التاريـــخ السياسي الحقيقي لإيطاليا المعاصرة.

- في أعمالك، يُخيّل إلينا أنك تراجع مفاهيم ماركس الجوهرية بغية نقْلِها إلى القرن الحادي والعشرين. وهكذا عوَّضْتَ مصطلحات مثل "بروليتاريا" بـ "الجمهور" و "الرأسمالية" بـ "الأمبراطورية" و "المصنع" بـ "المتروبول" و "الحزب" بـ "التحشّد" و "المناضل" بـ "رائد الأعمال"... أهذه هي الطريقة الأنسب لتلخيص طموحك الفلسفي الذي يتغذى على التجربة؟

نعم، ولكنّ تغيير المفردات يُبْقي على حقيقة أنّ رأس المال والدولة عدوّان للعمال وأنّ العمال يناضلون في سبيل الشيوعية. وأودّ أن أضيف أنني مرتبط، وسأظل مرتبطا بالعمالوية الإيطالية. لقد أسهم مثقفون وفلاسفة موهوبون في هذه الحكة، مثل ماريو ترونتي Mario Tronti [مولود سنة 1931]، ألبرتو آزور روزا Alberto Asor Rosa [مولود سنة 1933]، ماسيمو كاتشاري Massimo Cacciari [مولود سنة 1944]، لوسيانو فيراري برافو Luciano Ferrari Bravo [مولود سنة -1940 ت. سنة 2000] وآخرون كُثر. إنّ الجهد الذي يبذله هؤلاء المؤلفون في القراءة والعمل التأليفي ضخم. ولدينا تأويل للماركسية لا علاقة له بالتقليد السوفييتي، لأننا انطلقنا دائما من تأمل بشأن العمل وتنقّلنا باستمرار إلى مواقع الإنتاج. فأنا إذن أحد أبرز الممثلين اليوم لتيّار فكري، وأعمالي الفلسفية تدين بالكثير لقوّة هذا الجمع من المؤلفين.

أجرى الحوار: ألكسندر لاكروا
مجلة فيلوزوفي ماغزين، العدد 121 يوليو/أغسطس 2018

الهوامش

(1) "إحتلّوا وول ستريت": هي حركة احتجاجات دعت إلى احتلال وول ستريت في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، مندّدة بمفاسد الرأسمالية المالية. وقد بدأت الاحتجاجات يوم 17 سبتمبر 2011 بمسيرة شارك فيها حوالي ألف شخص قرب وول ستريت، حيث توجد البورصة في نيويورك.

(2) "لوس أنديناديوس" [الساخطون] أو "حركة -15 مايو": نشأتْ في ساحة "بوابة الشمس" Puerta del Sol بمدريد في إسبانيا، يوم 15 مايو 2011، ضمّت مئات الآلاف من المتظاهرين في زهاء المئة مدينة وتواصلت بأشكال نضالية متنوعة مثل التخييم والمسيرات. والتسمية Los Indignados مأخوذة من وسائل الإعلام وهي مستوحاة من عنوان البيان الذي كتبه ستيفان هيسيل S. Hessel: "أشهِروا سخطَكم!" "Indignez-vous".

(3) العمالوية: هو تيار ماركسي إيطالي معارض نشأ حول مجلة Quaderni Rossi "الكراسات الحمراء" التي أسسها رانيرو بانزيري Raniero Panzieri سنة 1961. المصطلح opéraïsme مأخوذ من اللفظة الإيطالية operaio (العامل). بحسب أنصار هذا التيار، ليست الاشتراكية إلا شكلا جديدا للتطور الرأسمالي: وينبغي للنضالات العمالية أن تتجه على العكس نحو تشكيل السلطة العمالية التي تعتبر بناءً مباشرا للشيوعية.

(4) "سنوات الرصاص" هي السنوات الواقعة بين 1970 و 1980، وقد تميّزتْ بالإرهاب في بلدان أوروبا الغربية (ألمانيا وإيطاليا وفرنسا).

(5) الأحرف الأولى للعبارة الفرنسية: zone d'aménagement différé (ZAD) ، وهي تعني منطقة التنظيم المختلف عليه، أي منطقة مخصصة لتنفيذ مشروع، يحتلها نشطاء معارضون لهذا المشروع، وهم عادة مناضلون راديكاليون، معادون للرأسمالية ومدافعون عن البيئة، يستغلون المنطقة المعنية لتطوير مشاريع ذات توجه سياسي أو اجتماعي.

(6) "النجوم الخمسة" Cinque Stelle: هي حركة سياسية إيطالية، من أبرز مؤسسيها الممثل الكوميدي والمدوّن بيبي غريللو Beppe Grillo. يؤكد أعضاؤها أنها ليست حزبا، وهي مناهضة للمؤسسة الحاكمة والعولمة ومناصرة لحماية البيئة كما تنادي بالديمقراطية التشاركية المباشرة. غالبا ما يوصف هذا التنظيم بالشعبوي واليميني بسبب موقفه المناهض للهجرة رغم تشجيعه لسياسات عادة ما يناصرها اليسار الإيطالي.

(7) "رابطة الشمال" Lega Nord، والاسم الكامل هو رابطة الشمال لاستقلال بادانيا Padanie، هو حزب سياسي في إيطاليا أُسِّس عام 1991 كاتحاد لعدد من الأطراف الإقليمية الشمالية ووسط إيطاليا والتي نشأ معظمها وتوسعت حصتها من الناخبين خلال الثمانينيات. وقد بلغت الرابطة في أعقاب العام 2010 أوْجَ شعبيتها: كان ترتيبها الثالث في الانتخابات العامة لسنة 2018 فشكّلت معها حركة النجوم الخمسة حكومة ائتلاف.

(8) "ليلة الوقوف" Nuit debout: عبارة عن سلسلة من الأحداث في الأماكن العامة في فرنسا. بدأت يوم 31 آذار/مارس 2016، بعد مظاهرة ضد "قانون العمل" واستمرت بالأخص في ساحة الجمهورية بباريس. ثم توسعت الاحتجاجات لتحدّي المؤسسات السياسية والنظام الاقتصادي...

(9) "ستار تريك" هو مسلسل خيال علمي أمريكي تم إنتاجه في إطار سلسلة Star Trek الشهيرة. تم عرض المسلسل بداية من سبتمبر 2001 إلى مايو 2005. تحكي قصة المسلسل عن إقلاع فريق بشري خارج المجموعة الشمسية بسفينتهم الخاصة إنتربرايز NX-01.

(10) نسبة إلى عالم الاقتصاد النمساوي جوزيف شومبيتر (1883-1950) J. A. Schumpeter الذي شغل

منصب وزير المالية في النمسا (1919)، وهاجر إلى الولايات المتحدة سنة 1935. وقد فسّر النموّ الاقتصادي بالاعتماد على "الابتكارات" مشدداً على الدور الحاسم لمبتكِر المشروعات، كما قدّم تحليلا نظريّا وتاريخيا وإحصائيات للتطور المتغيّر في الاقتصاد الرأسمالي.

(11) "المصدر المفتوح" هو مصطلح يعبّر عن مجموعة من المبادئ التي تكفل الوصول إلى تصميم وإنتاج البضائع والمعرفة. يُستخدم المصطلح عادة ليشير إلى شيفرات البرامج المتاحة دون قيود الملكية الفكرية. وهذا يتيح لمستخدمي البرمجيات الحرية الكاملة في الاطلاع على الشيفرة البرمجية للبرامج وتعديلها أو إضافة مزايا جديدة لها ويمكن تحديثه باستمرار بخلاف المصادر المغلقة.

(12) العمل المشترك coworking، هو طريقة لتنظيم العمل، يضم مساحة مشتركة مؤجرة للعمل وشبكة من روّاد الأعمال (كالمخترعين والباحثين والموظفين والطلاب).

(13) إرّي دي لوكا Erri De Luca هو كاتب إيطالي ولد في نابولي سنة 1950. جاء إلى الكتابة من السياسة. انخرط في الحركة السياسية "المعركة مستمرة" Lotta Continua. صدرت روايته الأولى سنة 1989. حصل على جائزة فيمينا (2002) والجائزة الأوروبية للأدب (2013) وجائزة عوليس لمجمل أعماله.

محمد ميلاد

شاعر ومترجم تونسي. مواليد 1958. من كتبي المترجمة: دروس ميشيل فوكو، دار توبقال، المغرب 1994؛ "بعد ماركس"; يورغن هابرماس، دار الحوار، سوريا 2002؛ "فوكو- دريدا"; دار الحوار 2005؛ (...) "ما العمل؟"; آلان باديو، دار دال، سوريا 2024...

الفنّ والمقاومة

"حاصر حصارك..لا مفرّ"



د.أمّ الزين بن شيخة
تونس

"لا بديل لنا عن هذا العالم.
لكنّنا نملك بديلا في صلب
العالم نفسه" نيغري

حينما يتحوّل العالم إلى ساحة حرب دائمة لا تينع فيها غير فلاحة الخراب، فتلك علامة على سقوط الكينونة برمّتها في فراغ فظيع. سديم ولاتعيّن، قحط وبرودة عالم الموتى. قتلة برتبة بشر، ومجزرة تشبه ركحا مسرحيا من الدماء. قحط أنطولوجي يخترق أحشاء العالم وأعراس الدم في صرخة لوركا المقتول. كلّ فلسطين صرخة مقتول تمزّق حنجرة السماء وسكّان السماء. وتترك المكان فاغرا لجحيم لا ينتهي. هو ذاك الفراغ فراغ القلوب من المحبّة، وفراغ العقول من الفكرة وفراغ الروح من الفرحة. ذاك هو عالمنا اليوم تحت راية الاستعمار العالمي للشعوب. ذاك هو ما نسمّيه عالما بقيادة القتلة، هؤلاء الذين نسمّيهم بشرا وتحت قيادة ما نسمّيهم دولا، هم رعاة نهاية الإنسانية بل هم الساهرون على إتمام مراسم الفضيحة لرهط من البشر تحوّل إلى أكلة لأطفالنا في غزّة وباقي فلسطين الجريحة. هل نعلن عن نهاية العالم ونسير جميعا على درب المجزرة؟

كلاّ لقد "سقط القناع عن القناع..
حاصر حصارك لا مفرّ.
سقطت ذراعك فالتقطها.. واضرب عدوّك لا مفرّ
وسقطتُ قربك فالتقطني واضرب عدوّك بي
فأنت الآن حرّ"

هي صرخة شاعر فلسطين محمود درويش من أجل عبور ليل بؤس العالم وهو لعمري ليل طويل بعد نهاية الآلهة..
وإنّها المقاومة بوصفها الخطّة الأنطولوجية الوحيدة لإنقاذ الحياة من أيادي القتلة. إنّ تصحير الكينونة بمكنة الدمار الكبرى التي تزهق أرواح الأبرياء في بعض الجغرفيا الحزينة في غزّة أو في السودان وبعض لحم إفريقيا المهدورة قد أنتج أيضا أنماطا إبداعية لاختراع الأفق مرّة أخرى. مهما حدث لا ينبغي علينا أن نتخلى عن العالم، هكذا كتب باديو في بعض نصوصه. ذلك أن ليس لدينا أيّ عالم آخر خارج هذا العالم. لذلك لا يمكن الهروب منه إلى أيّ مكان آخر. هذا ما يعتقده الفيلسوف الإيطالي طوني نيغري فيلسوف المقاومة والمنظّر لذاتية سياسية مغايرة ليست هي الجماعة الهووية، ولا هي بالطبقة الماركسية، ولا هي بالذات الغربية، إنّما هي الجموع أو الحشود الحرّة. هذه الجموع لا تولد من أيّة ذاكرة حزينة، إنّما من نبض الحياة كما تحيا في قلوب المناضلين والثوريين الذين يتألّمون من قحط العالم وفظاعته كما نضّدها الاستعمار الغربي العالمي بترسانته الحربية وبكوجيطو الدمار. حيث لا شيء تبقى من الشعوب غير حشود أو جموع سائبة مهملة منسية ، لاجئة أحيانا على حدود الدول ،هائمة على وجهها في عالم لا قيمة فيه تعلو على قيم السوق، تلك التي يمكنها التشريــع لكل شيء حتى للسطو على الأوطان وتشريد الشعوب وتقتيل الأبرياء أيضا. لذلك فالمطلوب فلسفيا إنّما هو تغيير العالم لكن فيما أبعد من يوطوبيا الثورة على الطريقة الماركسية.وذلك باختراع المشترك عبر الفنّ والحبّ والفقر والمقاومة.. هكذا تريد فلسفة أنطونيو نيغري الذي ميّز شديدا بين "الرجعيين الذين يختزلون ركح العالم في بهرج استطيقي.. والثوريين اللذين يتألمون من الفراغ". انّنا نسكن العالم على شكل فرديات تخترع الكينونة حيثما تتألّم

الكينونة من الفراغ . ليس الفراغ غير فقر العالم الحالي من مشاعر الفرح ومن كلّ أشكال المشاعر الخلاّقة .و ليست الجموع غير فنّ اختراع المشترك حيثما تسلك الجموع على نحو ابداعي .وفي هذا السياق يولد الفن تحت قلم نيغري بوصفه هو شكل العبور الممكن لهذه الكينونة القاحلة التي نسمّيها مجتمعات ما بعد حديثة أي النمط الرأسمالي للإنتاج . تلك هي أطروحات أنطونيو نيغري ضمن رسائله التي كتبها في السجن وتمّ نشرها بتاريــخ 2009 بعنوان "الفنّ والجموع".
كيف يكون الفنّ شكل مقاومة لكلّ أشكال الإمبريالية بوصفها الشكل الأكثر فظاعة من الاستعمار العالمي؟ كيف نعيد الى الانسانية قدرتها على الفرح ؟ كيف التحرّر من مجتمع حوّله النظام الرأسمالي الى "سوق هائلة من البضائع " فيه يتمّ السطو على الحياة وتصحير الكينونة؟ تلك هي الأسئلة الفلسفية التي تؤجّجها نصوص أنطونيو نيغري الذي عاش حياته باحثا عن معنى للمقاومة لإنقاذ العالم من السقوط في الفراغ. فكان الفنّ عنده أفقا لإنجاز ذلك. هو فنّ الجموع وليس فنّ الذات الليبيرالية الرأسمالية التي لم تعد تصلح حتى لتجفيف مستنقع الغرب.

1) في مفهوم الجموع :

الجموع هي العبارة التي نرتضيها لترجمة المفهوم الأساسي في فكر أنطونيو نيغري بالفرنسية Multitude و التي تعني في العربية الكثرة أو الحشود أو الجمهور ..انّ نيغري قد اخترع مفهوما سياسيا مغايرا هو مفهوم الجموع في معنى الكثرة الحيوية المتدفّقة من رحم الكينونة . و هنا حريّ بنا أن نميّز جيّدا مع نيغري بين مفهوم الشعب و مفهوم الجموع . فالشعب عنده هو مفهوم كلاسيكي تكوّن في الحداثة السياسية منذ هوبز و روسو وهيغل انطلاقا من مفهوم السيادة بوصفها دوما سيادة مفارقة للشعب .في حين بقي مفهوم الجموع أو الحشود شواشا أو فوضى أي حقل خصب للحروب .و بهذا المعنى أخطأت الحداثة السياسية فهم الجموع بتجريدها من فردياتها و الزجّ بها تحت راية مفهوم الشعب .و في حين يقع تذويب الفرديات تحت راية الشعب من أجل أن تكوّن جماهير من الأفراد وذلك ضمن تصوّر قائم على المفارقة و التمثيل الانتخابي و السياسي ، ". فجموع نيغري هي كثرة من الفرديات و ليست كمّا أو عددا من الأفراد ، و جموع نيغري ليست أعدادا انتخابية حمقاء حيث يُحتسب الفرد بما هو صوت اضافي ،رقم حسابي لصالح حزب أو سيادة معيّنة .انّها فرديات "خارجة عن القيس ، فيما أبعد من القيس و فوق القيس ". و هنا يأتي تنشيط نيغري لمفهوم الحشود أو الجموع في أفق عصر يضع كل معايير قيسه موضع سؤال .انّنا نحيا في عصر العبور الى مقاييس أنطولوجية مغايرة .هو عصر العبور من الحداثة الى مابعد الحداثة ممّ يقتضي تجديد ترسانتنا المفهومية ازاء ما يحدث في عمق الذاتية السياسية للشعوب ..ههنا تصبح الجموع الحيوية ما بعد الحديثة كثرات طافرة تلاحق المعنى حيثما يتمّ سحقه من طرف مكنة النظام الرأسمالي الامبريالية .الجموع ههنا هي شكل مقاومة لجهاز الدولة و لنمط الانتاج الليبيرالي فيها .ليست الجموع كمّا أو عددا انّما هي "مفهوم اقتدار ما..جملة الفرديات الناتجة فوق حدّ القيس ..هي الحرية و الفرح لهذا العبور المجدّد .." و بالتالي فانّ أكبر مكسب لمفهوم الجموع هو اذن تحييد

الحجج الحديثة القائمة على "خوف الجماهير" أو "دكتاتورية الأغلبية ".رُبّ حجج تستعمل أحيانا كشكل من الابتزاز كي يضغط علينا من أجل قبول (أو حتى الاعلان) عن "عبوديّتنا الخاصّة "..

2) الفنّ يخترع العالم من جديد :

لقد تمّ تسطيح العالم و تشيئته .ذاك هو التشخيص الفلسفي الذي يقدّمه نيغري عمّ يحدث للعالم تحت سيطرة النظام الرأسمالي للإنتاج عليه .و في الحقيقة انّما يستأنف نيغري تشخيصا ظهر بخاصّة لدى مفكّري مدرسة فرنكفورت و أهمّهم ثيودور أدرنو الذي يشدّد دوما في كتاب النظرية الاستطيقية المنشورة بعد موته بتاريـ...خ 1970 على سقوط الفنّ في حقل البضاعة بل على سقوط كل ميدان الثقافة في شكل من "البضاعة المطلقة ".ممّ يجعل" الفنّ يفقد حقّه في الوجود " في حضارة "صنمية البضاعة " ..و هو تشخيص يجذّره نيغري في أفق نظري مغاير : اذ ننتقل معه من جماليات الفنّ الطلائعي و الحداثة المتأخرة التي يمكن انقاذها بالفنّ ، الى أنطولوجيا الجموع حيث يصير الفنّ هو من يخترع امكانية القفز فيما أبعد من ما بعد الحداثة نفسها ، نحو حدث جديد و فيض مغاير من الكينونة التي تمنح المعنى و تعيد للعالم قدرته على الفرح . لكن أيّ معنى للأنطولوجيا التي تقترحها نصوص نيغري؟ يجيبنا في إحدى حواراته قائلا :"أودّ أن أنبّه الفلاسفة الذين تناولوا الأنطولوجيا على جهة فكرة الكائن، أنّه عليهم اليوم افتكاكها من حيث هي براكسيس، أي من حيث هي الإحالة على الكائن في حركته، في بنائه كما في تجديده الدائم لهذا العالم الذي صلبه نحيا". والمقصود ههنا الأنطولوجيا الماركسية أو أنطولوجيا ما يسميه نيغري "العمل الحيّ" والذي يعني تحديدا المشترك الذي نبنيه "عندما نتعاون وننتج ونعيد إنتاج عالم الحياة". وضمن هذا المشترك بوصفه أنطولوجيا محايثة لإنتاج الحياة تولد المقاومة بوصفها اقتدارا.

"إنّ الفنّ يحصّن الكينونة من السقوط في الفراغ"
نيغري:

إنّ المقاومة بهذا المعنى هي اقتدار لمواجهة العالم الرأسمالي بأكداس البضاعة التي تسطو على الكينونة في كل مكان، عالم يمنحنا، حسب عبارات نيغري، انطباع "المقبرة" و "برودة الموتى".لا شيء تبقى من الطبيعة حيث صار كل شيء صناعة و بضاعة. أيّ معنى للفنّ في مجتمع البضاعة ؟ وأيّة امكانيّة "لإعادة اختراع الواقع" في عالم احصائي تماما لا انفعالات فيه ولا مشاعر ؟ لكن لهذا العالم فنّه الخاصّ به . وهو أيضا فنّ ينتمي الى هذا العالم و لا قدر له خارجه . وذلك لأنّ المجتمع الرأسمالي لا يسمح بامكانيّة "الخارج" عنه. يقول نيغري :"مادام نمط النظام الرأسمالي لا يمنحنا "خارجا" بوسعه أن يحتضن النشاط الفنّي الاّ "داخله ". لذلك لم ينتج هذا النمط من الانتاج الرأسمالي غير فنّ شبيه به أي فنّ البضاعة . لقد سقط الفنّ اذن هو الآخر في "منتوجات اجتماعية و تواصلية ". لقد أصبح الفنّ جزءا من عالم السلع الذي نحن فيه غارقون . ورغم ذلك فانّه " في صلب هذا العالم الأسفل و في صلب التواصل مع رعب البضاعة وعنفها انّما يتّخذ العمل الحيّ للفنّان مظهر الجمال" يقول نيغري :"لا بديل لنا عن هذا العالم لكنّنا نملك بديلا في صلب العالم نفسه" وبالتالي يتمّ التنضيد لتصوّر مغاير للفنّ في علاقته بالجموع الحيوية التي تولد من رحم الكينونة. والكينونة ههنا ليست معطى تأوليا في جيوب اللغة الشعرية، إنّما هي اقتدار المشترك كفعل جماعي للتحرّر. ضدّ فنّ البضاعة الرأسمالي، ثمّة مفهوم مغاير للفنّ . انّه فنّ مقاومة قيم السوق المتوحّشة .هذا الفنّ يسمّيه نيغري فنّ الجموع الذي يخترع الفرديات و الأشكال الفريدة .انّ الفنّ هنا عمل حيّ يشارك في بناء العالم . لكنّه لا يبلغ مقام الجمال الاّ متى كان قادرا على اختراع المشترك، وهو يتطلّب "أن نقحم الجموع داخل اللعب الأنطولوجي" بوصفهم لحم العالم نفسه. وذاك هو معنى الفنّ.

.. لكن ما هي حقيقة الفنّ ؟ ليس ثمّة من حقيقة بحسب نيغري غير ما نصنعه بأيادينا الفقيرة .غير أنّ ما نصنعه هو دوما "قطعة جديدة من الكينونة". فحقيقة الفنّ لا تعود الى أيّ أصل أو مصدر أو مرجع خارجه ما تصنعه أيادينا .. أمّا عن المطلوب منّا فهو تحديدا " أن نحيا هذا الواقع الميّت ..هذا العبور المجنون "..انّنا مطالبون بالرقص على هذا الركح الجديد من "ما بعد الطوفان" من "ما بعد الحياة " من "مابعد الانساني " أي "ما بعد الحداثة ". لقد اكتملت حريّتنا لأنّها صارت في حجم تعاستنا، لذلك صار الخيال لدينا قادرا على مواجهة الفراغ الذي يهدّد العالم بالسقوط فيه ..

ليس الفراغ غير نوع من القحط الأنطولوجي الذي أصاب الكينونة في عالمنا . انّ ما نحتاج اليه حسب نيغري هو تجربة جديدة للاقتدار . وليس أيّ اقتدار ، اقتدار في حجم صلابة العالم الذي يسحقنا . ينبغي علينا أن ندفع بعالم الصور و الأصوات هذا الذي لا معنى له الى العدم . ثمّة نقص جذري في المعنى ..ثمّة فحولة أنطولوجية تخترق أحشاء العالم ..عالم مابعد الحداثة هو عالم مسكون بالمسوخ ..سديم و لاتعيّن عدم و فراغ ..و رغم كل ذلك علينا كسر الطوق مابعد الحديث الذي يخنقنا بواسطة الخيال كي نعثر على الواقع مرّة أخرى.انّ الكينونة لا تعاني من الفراغ انّما تعاني ممّا ليس بعدُ ، أو من مستقبل لا نعرف من أيّة جهة سيقبل علينا . ذلك لأنّ" الفراغ ليس حدّا انّما هو ممرّ ". لكنّنا داخل مسطّحات المحايثة التي هي عالمنا الوحيد، سنعبر هذا الفراغ بالفنّ بما هو اقتدار واتيقا أي بما هو فعل رفيع من أفعال المخيّلة .". علينا أن نخترع انطلاقا من العدم . لكن ما يزعج نيغري ههنا : هل

ثمّة عدم داخل هذه المسطّحات للمحايثة التي أصبح عليها وجه العالم الحالي ، حيث لا شيء يمكنه الهروب الى أيّ مكان خارج هذه الناعورة النزقة التي اسمها الامبريالية ؟ إنّ ما نحتاجه هو استثمار الأمل الاتيقي لكنّ هذا الأمل ليس حلوى للفكر انّما هو سلاح و عنف و رغبة نزقة تمسك بالكينونة . ليس الفنّ شأنا شخصيا خاص بالمنتج أو بالمتلقّي بل انّ الفن عمل جماعي . لقد آن الأوان كي نأخذ الكلمة في صلب الكينونة و ليس حولها . وهذا هو ما يميّز تحديدا بين معنيين من اتيقا التواصل في صلب العالم . ثمّة من يجعل من التواصل شأنا متعاليا و شكليا و ثمّة من يجعل منه أنطولوجيا .. لقد تعلّم نيغري من فوكو و دولوز كيف أنّ وجودنا في العالم يجعلنا محبّين له ، يزعزعنا يسحقنا لكنّه يمنحنا الأمل .

3)الجمال هو فيض كينونة ،انّه حريّة تحرّرت .

لكن من أين يأتي فيض الكينونة الذي يكونه الجمال ؟ يجيب نيغري بأنّ الجميل هو نتاج قطيعة مع عالم السوق .انّ الجميل يولد على حدود التعب من تجربة العبور. لكن كيف لنا أن ندّعي أنّ " بؤس حياتنا ،و بؤس حياة النوع البشري بعامّة ،يمكنها أن تكون أرضية ملائمة و كافية للخلق ؟" انّ الجمال عمل جماعي . ولا يمكن أن نتحرّر الاّ عبر الجموع و في صلبهم . وحدها الجموع تعزّينا و تمنحنا امكانية فيض الكينونة. في حين أنّ العزلة تخيفنا و تفرض علينا الاستبداد. وهنا تحديدا ينزّل نيغري الفنّ بما هو عمل الجموع لاختراع مشترك حرية متحرّرة على الدوام .في هذا السياق يكتب نيغري :" لا يمكن للفنّ أن يعيش الاّ داخل مسار تحرر، فالفنّ بهذا المعنى هو دوما ديمقراطي في معنى أنّه ينتج اللغة و الألوان والأصوات تلتصق بالجماعات صلب جماعات جديدة .انّنا من أجل الافلات من الوهم الاستطيقي ينبغي علينا الافلات من العزلة ، من أجل بناء الفنّ ، ينبغي بناء التحرّر في شكله الجماعي ". انّ الفن بهذا المعنى فيض و تجديد ، حريّة هي قيد التحرّر الدائم لأنّ الجمال اقتدار و كينونة .

انّ انتاج الجمال قادر على بناء العالم .اذ لا يمكن لأيّ فنّ الاّ أن يكون بنّاء وتجريديّا .و هو معنى ما يسمّيه نيغري أنطولوجيا الفنّ .هي أنطولوجيا و ليست استطيقا لأنّها من عمل الفرديات التي تنتجها الجموع .و ليست الفرديات لدى نيغري غير "حشود العناصر السردية و الخيوط البنيوية و شبكات العلامة ". لم يعد حلم تغيير العالم ممكنا اذن ، بل صار لزاما علينا بناء العالم لأنّنا نحن من هدمه أيضا .انّ بناء العالم شأن يخصّنا تماما .لا أحد غير الجموع الحرّة قادرة على هكذا مهمّة .لكن هذه الجموع هي في كل مكان حيثما ثمّة انتاج للجمال على شاكلة الفنّ .في هذا المعنى يكتب نيغري ما يلي :" انّ امكانية بناء العالم شيء يخصّنا تماما : أن نبنيه تحديدا مثلما توفّرت لنا امكانية هدمه سابقا. "

تحتاج الانسانية الحالية الى سرديّة أخرى .لكنّها سرديّة لا تعيدنا الى الماضي انّما تدفعنا نحو المستقبل . بوسع الفنّ أن يمنحنا سرديّة المستقبل .و ذلك لا في معنى اليوطوبيا بالمعنى التقليدي بل في معنى يوطوبيا ملموسة و فعلية .ذلك لأن الفنّ لا يمكن أن يكون الاّ مقاومة للنظام الرأسمالي .انّه نشاط يثمّن العمل الجماهيري و ذلك من أجل أن تتمتّع هذه الجماهير بالحريّة .

لكن نيغري يدعو هنا الى ضرب جديد من السردية .بل انّ فشل المشاريـــع الثورية في الغرب المعاصر يعود الى سقوط سردية الثورة كما حلمت بها شعوب القرن التاسع عشر و كما أنجزتها أيضا .في هذا السياق يكتب نيغري :" انّ حدث المستقبل هو حدث بُني انطلاقا من

سرديّة ما .انّ أزمة الحدث الثوري في علاقة بسقوط السردية الثورية ، وحدها سردية جديدة بوسعها لا تعيين حدث ثوري انّما امكانية التفكير فيه ".: انّ الفنّ هو المطالب اذن بتحديد سردية المستقبل .لكن كيف سيدرك ذلك ؟ .و في كل الحالات يوفّر لنا البديل الأنطولوجي هذا الفيض للكينونة الذي ينتجه الفنّ توتّر ما أو نزوع نحو حدث جديد أي نحو المستقبل .انّ هذه السردية التي يوفّرها الفنّ كامكانية للتفكير في حدث جديد أي فيما سيأتي ستخلق شكلا من التوثّب و التنمّر في مخيّلة الجموع .نحتاج الى كل مخيّلة الجموع كي نندفع نحو حدث جديد .

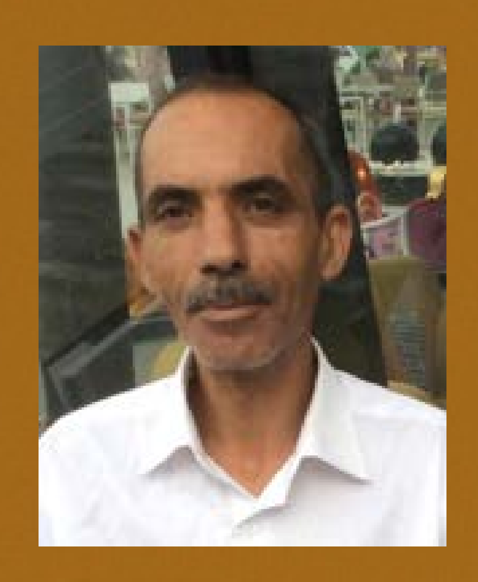
لم يعد بوسع الاستطيقا أن تواجه حواسّ الجسد .لم يعد بوسع الاستطيقا أن تصمد ازاء التحوّلات العميقة التي يعيشها الجسد .لم يعد الجسد ذاتا تنتج فقط كما في التصوّر الفلسفي و الاقتصاد السياسي الحديث بل أصبح الجسد هو "براديغم الاقتدار و الحياة " في أفق التصور البيوسياسي الذي يستأنفه نيغري بعد ميشال فوكو.وحدها بويطيقا -poé tique فنيّة فريدة بوسعها التعبير عن ممارسة الجميل مثلما ينتجها الجسد . يتعلّق الأمر" ببيوطيقا كونية للأجساد" بيوطيقا بما هي اقتدار أنطولوجي على عبور هذا العالم ما بعد الحديث نحو حدث مغاير ، نحو فيض من الكينونة يمنح المعنى و يقطع مع الصحراء القاحلة : النظام الامبريالي و سوقه الكبيرة و مسوخه الفظيعة . يكتب نيغري في آخر رسالته حول الجسد ما يلي :"لقد كفّ الفنّ عن أن يكون مجرّد عزاء أو يمثّل قطبية مفارقة أو متعالية –مهما كانت ..انّ الفنّ هو الحياة ، التجسّد ، و العمل . لم يعد الفنّ خاتمة انّما صار مقدّمة . انّه بدون فرح و بدون شعر لن يكون ثمّة ثورة . لأنّ الفنّ مرّة أخرى قد استبق على الثورة ".

4)الابداع الفني هو فعل مقاومة.

في رسالته التاسعة و الأخيرة حول "البيوسياسي"يكاد نيغري أن يتوه حسب اعترافه الخاصّ في "هاويات التشاؤم " لكنّه سرعان ما ينجو بنفسه حينما يفكّر بالجمال بما هو فيض العمل الحيّ و بالفنّ بما هو عمل تحرّر جماعي ناتج عن فيض في الكينونة . فالفنّ اذن هو مقاومة لكلّ أشكال القحط الأنطولوجي و لكل المشاعر الحزينة من قبيل التشاؤم و الخوف و اليأس .و عليه فانّ كل عملية ابداع هي عملية ولادة ، لحظة خصوبة ، لحظة مقاومة للموت و للظلم و للحزن . و السؤال دوما لدى نيغري هو التالي "كيف بوسعنا عبور هذه الصحراء ، كيف نتخيّل من جديد أنّ العالم سينفتح على الفرح ؟ ".انّ الخلق الفنّي بهذا المعنى انّما هو جزء لا يتجزّأ من الحياة المنتجة و العمل الحيوي للجموع . يتعلّق الأمر بقراءة سياسية للفنّ انطلاقا من مفهوم عُرف كثيرا تحت قلم ميشال فوكو خاصّة الذي يستأنفه نيغري على نحو مغاير، هو مفهوم "البيوسياسي ". و هو مفهوم يحرّر مفهوم السياسة من التصوّر الكلاسيكي له الذي يختزله في مفهوم الدولة و مؤسّساتها في حين يتعلّق الأمر بعلاقة حميمة بين السياسي و كل أشكال الحياة ..الجسد ، الحقيقة ،اللغة ، الجنس ، الطبّ و الفنّ ....يقول نيغري :"نحن نقول اذن أنّ الفنّ كما الولادة ينتمي للجموع . هذا الانتماء هو بيوسياسي من جهة ما هو خاضع تماما الى عمليات انتاج الذاتية التي تخترق الجموع ". نحن هنا في هذا العالم و ليس بوسعنا الهرب الى أيّ مكان آخر"....

في أنطولوجيا المقاومة

أنطونيو نغري[1]



د. محمّد الهادي عمري
تونس

مقدّمة:

«الجمهور كيان يتشكّل في رحم العالم ماردًا رهيبًا وإمبراطورية مضادّة تتعالق فيها السّلطة والاقتدار أسوارًا لمدينة كلّ النّاس، ويتصالب فيها الحبّ والفقر أعمدةً للحرّية والانعتاق» [2]

أثارت أطروحات نغري على طرافتها وعمق مفترضاتها وصدمات نتائجها جدلاً واسعًا بين أغلب المفكّرين الأحياء سواء الذين أعلنوا موت السّردية الماركسية وقطعوا معها نهائيًا، أو حتّى أولئك الذين يُشاركون نغري مهمّة مراجعتها بغاية تجديدها أو إحيائها ضمن أفق متحرّر من إيديولوجيتها. لقد تقطّعت السّبل بنغري وهو يُحاول بناء فلسفته خارج منطق الاحتواء المؤسّسي. أسئلة جوهرية كثيرة أثارها حول السّلطة، ودروب صعبة سلكها، لم يكن في أكثر الأحيان يتوقّع إلى أين ستُؤدّي به. نصوصه تتحرّك بين مجالات مختلفة، فهو ينتقل من الأخلاق إلى السّياسة، ومن الاقتصاد السّياسي إلى النظرية السّياسية، ومن القانون إلى النّقد الثّقافي، ومن الأنثروبولوجيا إلى الأنطولوجيا.

إنّ كتابات نغري وإن بدت مستغرقة في تشريـــح مفهوم السّلطة، فإنّها نصوص في المقاومة، أو لنقل هي نصوصُ مقاومة، طافحة بتعدّد مضامينها، وتنوّع إحالاتها، وحواراتها النّقدية التي يتردّد صداها في مساحات شاسعة من تاريـــخ الفلسفة، وكأنّها من جنس النّصوص التي يُضيء بعضها البعض لتُؤكّد حدوسات سابقة في مسارٍ فكريٍ ما، ومثل هذه النّصوص تقتضي من القراءة ضربًا من التّرحال خارجها للإقامة فيها. نصوص هذا الفيلسوف تُقدّم خُطاطة بحثٍ يُراد لها أن تكون قاعدة لذاتٍ ثوريةٍ بدأت تتشكّل كجمهورٍ عالمي يصبو إلى عالمٍ خالٍ من الفقر والقهر، ويُبدع في نفس الوقت أنماطًا من المقاومة تتناسب مع الأشكال الجديدة للسّلطة. مع نغري نقف أمام أسئلتنا اليوم: كيف لنا أن نجترح خطوط الإفلات ودروب التحرّر «وما من شيء ينجح في تسليط الأضواء الكاشفة على مصائرنا المقبلة» [3]؟ بل بأيّ الأدوات سنتابع هذه السّلطة الجديدة وكثافة مساراتها وتراكيبها وتحوّلها؟ من يمتلك اقتدار المقاومة اليوم؟ ثمّ إذا سلّمنا بأنّ السّلطة تتمظهر كأزمةٍ دائمةٍ، فما علاقتها بالاقتدار والحرّية؟ بل كيف تتشكّل مفاعيل السّلطة؟ وعلى أيّ قاعدة تتحوّل من الفعل إلى الارتكاس؟ كيف نبني الإثبات الايجابي للكينونة عبر السّلطة وفي أقاليمها الهجينة؟ أي كيف العبور من السّلطة المؤسّسة إلى السّلطة المؤسِّسة؟ وأخيرًا هل يوفّر الإلغاء الوجودي للذّات بسياقاتها الحداثوية إمكانات قويّة للخروج من هذه الأزمة؟ شكّلت فلسفة نغري وهاردت منعطفًا في بداية الألفية الثالثة مع نشر كتابي "الامبراطورية" و"الجمهور"، والحقّ يُقال، هذا المنعطف بدأ نبضه عند نغري قبل ذلك بزمنٍ طويل مع كتابات السّجن، سنوات الرّصاص في ايطاليا، مع "سبينوزا المخرّب". حين نتحدّث عن منعطف في فكر نغري، فنحن في حقيقة الأمر، نتحدّث عن أخاديد محزّزة في الفكر الصقيل للميتافيزيقا والسّياسة والايديولوجيا. لقد فتح هذا الفيلسوف دروبًا ليست لها بعدُ أسماء، وما من طريق للتجريب إلاّ ورسمَه وشقَّه وطرقَه. ولئن غادرنا ميشال فوكو متمنّيًا كتابة تاريـــخ للمهزومين، فإنّ نغري كتب ذاك التاريـــخ بروح التزام المناضل وبقوّة مقاومة فكرٍ يتعذّر ادراجه في سياقات الميتافيزيقا الظّافرة، والايديولوجيات الحالمة، والسّياسة الناتجة عنهما. كان نغري يكتب داخل النّسق المهيمِن وضدّه، كان يكتب انتصار المهزومين ليكشف عن إرادة سيطرة وجّهت رياح حداثة لم تعترف بالفكر الذي حايث انتصاراتها، بل حلّقت في سماء التعالي بفكرٍ لم يُنتج في أزمنتنا اليوم غير مزاعم ما بعد حداثية هي الأخرى متورّطة حدّ النّخاع في مراكمة آلام البشر وأوجاعهم. نغري حين يكتب باحثًا عن عالمٍ آخر، إنّما كان يكتب كيفيات وصيغ إعادة بناء هذا العالم واستبصار الواقع في عتمة الحاضر الامبراطوري.

ملاحظات مفهومية

▪ الإمبراطورية

إنّ الفرضية الأساسية والكبرى التي ينطلق منها نغري والمتمثّلة «بأنّ شكلاً جديدًا للسيادة قد ظهر إلى الوجود» [5]، تعود إلى قدرته الفائقة على تحويل المنهج الماركسي إلى أداة قلبٍ ونقدٍ لتطوّر المجتمعات الرأسمالية الرّاهنة، فثمّة علاقات طبقية جديدة اليوم لم تكن

عبقرية ماركس قادرة على حدسها. فنحن نعيش أوضاعًا اجتماعية وسياسية وتاريخية ولّت فيها الإمبريالية إلى غير رجعةٍ، وحلّت مكانها إمبراطورية العولمة الجديدة، لكّن ما المقصود بالإمبراطورية؟ «نغري ينتقي بدقّةٍ المفاهيم والمقولات الماركسية القادرة على تفسير ما يحدث بعد ماركس، ويُبدع منها ما يُلائم عصر التحوّلات» [6] ، لذلك لا يستخدم كلمة "إمبراطورية" استخدامًا مجازيًا يُذكّرنا بأوجه الشّبه بين النّظام العالمي الموجود اليوم وبين إمبراطوريات العهد القديم ، فهذا المصطلح ليس مجرّد استعارةٍ، بل هو مفهومٌ له أسسه النّظرية ودعائمه الوظيفية [7]، و لتوضيح اجرائية هذا المفهوم كتب نغري يقول «لا يأتي الانتقال إلى الإمبراطورية الجديدة إلاّ من غسق احتضار السيادة الحديثة. فعلى النقيض من الامبريالية، لا تقوم الامبراطورية بتأسيس مركز إقليمي للسلطة، كما لا تعتمد على أيّة حدود أو حواجز ثابتة. إنّها أداة حكم لا مركزية ولا إقليمية دائبة، تدريجيًا، على احتضان المجال العالمي كلّه في إطار تخومها المفتوحة المتّسعة» [8]، عبر هذا المفهوم تمكّن نغري من إعادة التفكير في تطوّر أنماط الإنتاج اليوم، والتعرّف عليها في بيوسياسةٍ تشمل كلّ الأفكار والأفعال والرّغبات في الحياة الاجتماعية. وتمثّل انطلاقًا من مفهوم الإمبراطورية كيف توسّعت مسارات الاستغلال والاغتراب. فالإمبراطورية كما وصّفتها هذه الفلسفة تستند إلى غياب مطلقٍ للحدود التي تُقيّد سلطتها، وهي ليست كما الإمبريالية نسق غزو واجتياح واستعمار، ولا هي مرحلةٌ في مسار التقدّم، وإنّما هي سلطةٌ خارج التاريـــخ أو فوقه، وهدف حكمها هو الحياة الاجتماعية برمّتها، لنقل إنّ الامبراطورية هي الصيغة النموذجية للبيوسلطة التي تزعُم السّلام رغم واقع الحروب الذي رافق ظهورها ولازمها في مسارها، لذلك تُفهم الإمبراطورية، نغريًا، على أنّها نمط سيطرةٍ، ونظام تسلّط، تفرضهما رأسمالية معولمة لا مركز لها.

▪ الجمهور

الجمهور هو ذات جماعية وقوّة اجتماعية إبداعية مناهضة للإمبراطورية وهو مستوى زاخر بالخصوصيات والصفات الفردية، ويرى نغري وهاردت أن الجمهور بما هو طائفة مفتوحة من العلاقات هو الطرف الحاسم في التناقض الأساسي في مجتمعاتنا اليوم بوصفه الطرف القادر على حلّ التناقضات. ويمثّل مفهوم الجمهور إلى جانب مفهوم الإمبراطورية أساس العدّة المفهومية للإطار النّظري العام لفلسفتهما.

«يبقى مفهوم الجمهور من أكثر المفاهيم الفلسفية التي فتحت لنغري منافذ التفكير في التباسات الحداثة وغموض ما بعد الحداثة» [9]. مصطلح الجمهور اتّخذ في القرن السابع عشر معنى تقنيًا في الخطاب السّياسي للإشارة إلى الطبقة السّفلى والمحرومة من الملكية والحقوق والسّلطة، كما اقترن هذا المفهوم بالفقر والجهل والعنف والفوضى، والتصقت به كلّ النعوت الدّونية، وتاريـــخ هذا المصطلح بقي محيّرًا فلسفيًا لأنّ الخطابات والنصوص التي تناولته قليلة ونادرة، وأغلب مراجع الحداثة تعاطت معه بسلبية، وحطّت من قيمته، وسحبت عنه حتّى الوجود ذاته، ونظرت إليه كشتات أفرادٍ تحكمهم النّزاعات والفوضى، وهذا الشّتات لا يتشكّل في جسمٍ سياسي إلاّ من خلال الدّولة التي تنفي وجود الجمهور ذاته، وهو ما تقوله فلسفات التّعاقد التي انبنت على منطق المفارقة والتعالي، إذ نجد لدى هوبز تمييزًا واضحًا بين الشّعب والجمهور، فالشّعب وحدةٌ، وله إرادة واحدة، ويمكن أن ننسب إليه

فعلاً محدّدًا، ولا شيء من هذا يُقال على الجمهور الذي هو مجموع أفراد وإرادات فوضوية ولامتجانسة وغير متناغمة يتوجّب السيطرة عليه حتّى ينتظم في جسمٍ سياسي. لتجاوز هذه الدّلالات السّلبية وإعادة بناء هذا المفهوم يعود نغري إلى خطّ مادّي- محايثٍ اخترق تاريـــخ الفلسفة السّياسية، وتبلورت حدوساته الأولى مع ماكيافل، وتكثّفت مع سبينوزا، وتعمّقت مع ماركس، وستكون افتراضات سبينوزا بشكل خاصٍّ حاسمة في تشكّل الدلالات الأنطولوجية لمفهوم الجمهور. ولانجاز هذه المهمّة سيتوقّف عند بعض التحديدات السّالبة، أيْ في ما لا يكونه الجمهور، «نحن نعرف مسبقًا ما لا يكونه الجمهور: هو ليس الشّعب أي وحدة مبنية من خلال السّلطة السّيادية، وهو ليس طبقة أي وحدة مبنية من خلال الاستغلال الرأسمالي، وهو ليس قومية أي وحدة مبنية ايديولوجيًا من قبل السّلطات ذاتها، وموجّهة ضدّ الأعداء في القوميات الأخرى. لكنه ليس كذلك مجرّد حشدٍ لا متمايز: على العكس من ذلك هو مجموعة فرادات مباشِرة للعمل»[10] . انطلاقًا من هذا القول يمكن أن نتوقف عند أربعة مستويات دلالية تتعارض مع مفهوم الجمهور، ففي مستوى أوّل، هو ليس الطبقة العاملة بالمعنى الماركسي، ولكّنه أيضًا مفهوم طبقة جديدة، من جهة كونه قوّة عملٍ مستغلّة، وهو أوسع من الطبقة العاملة، لأنّه إذا كان المجتمع بتمامه مهيمَن عليه ومستغَلّ من رأس المال، فإنّ الجمهور يتطابق بدقّة مع هذا البعد الاجتماعي للاستغلال، ثمّ هو ليس الطبقة العاملة لأنّ زمنيّة الاستغلال تغيّرت جذريًا (قوّة العمل أصبحت مرنة في الفضاء والزّمن) [11] ، وليس في الأمر تناقضًا حين نعتبر أنّ الجمهور ليس طبقة عاملة، وإنّما هو مفهوم طبقة أوسع، ذلك أنّ مفهوم الطبقة العاملة محدود من زاوية الإنتاج (يشمل أساسًا العمّال الصناعيين فقط) كما من جهة التّعاون الاجتماعي (يتضمّن عددًا قليلاً من العمال في دائرة الإنتاج الاجتماعي). الجمهور، إذن، طبقة ويجب أن يُنظر إليه بشكلٍ مختلفٍ عن مفهوم الطبقة العاملة، لأنّه كيانٌ منتجٌ وفي حركةٍ دائمةٍ، وهو مستغَلّ في إنتاجه من جهة الزّمن والفضاء. في المستوى الثّاني، الجمهور لا يستوعبه مفهوم القومية التي أنتجتها سلطة الحداثة، ولا يمكن إدراجه في المنطق الميتافيزيقي للهويّة. أمّا في المستوى الثّالث، فمن الضّروري التأكيد على الاختلاف الذي يفصل مفهوم الجمهور عن مفهوم الشّعب [12]، إذ لا يُفهم الجمهور عبر مصطلحات التّعاقد القائمة على منطق إدراج التعدّد والتنوّع في الواحد، فالجمهور كثرة غير قابلة للقيس والتكميم، وإذا كان الشّعب وحدةً تُمثّله "الإرادة العامّة"، فإنّ الجمهور غير قابلٍ لأن يكون مُمثّلاً، لأنّه كيان يقف على خطّ مواجهة العقلانية الغائية وتعالوية الحداثة. وأخيرًا، المستوى الرّابع، حيث يتعارض الجمهور مع مفهوم الحشد كما مع العامّة والغوغاء والدّهماء، إذ غالبًا ما تُستعمل هذه الكلمات لتعيين قوّة اجتماعية عمياء ولاعقلانية، سلبية وخطيرة، عنيفة وسهلة التوجيه ومطواعة، وهي لا تُشكّل في تماثلها مجموع فرادات، لكن علينا الانتباه إلى أنّ الجمهور وإن كان ليس حشدًا لا متمايزًا، فإنّه حشدٌ من جهة كونه كثرة من الأحداث المنتجة، وشبكة فرادات تتعيّن في المشترك.

■ السّلطة مفهوم أزمة

يبدو أنّ السّلطة من جنس تلك المفاهيم التي كلّما خطونا خطوة باتجاهها نكتشف إلتباسها واتساع طابعها الاشكالي، والالتباس الذي نعني، هاهنا، ليس غموضًا أو ارتباك فكر يُواجه

السّلطة قصد تجاوزها، وإنّما الأمر يتعلّق بمفهومٍ مفارقٍ لا ينبثق ولا يحيا إلاّ في رحم الوسط المُمغنط الذي يضيق ويتّسع بين الثنائيات الحدّية التي مزّقت نسيج الميتافيزيقا. فرغم تنوّع وتضخّم استعمالات هذه الكلمة والضجيج المفهومي حولها تبقى مفهومًا أساسيًا في فهم وتأويل وتفسير كلّ قطيعةٍ أو تغييرٍ أو تحوّلٍ يطال النّظرية والممارسة. لقد سبق لدولوز وغاتّري أن كتبا «إنّ الطريقة الوحيدة للخروج من الثّنائيات هو التواجد وسطها والمرور عبرها» [13]. فهل تكون السّلطة هي هذا الوسط الذي عبره يُنجز الفكرُ عبوره الكبير؟ ربّما علينا أن نذهب إلى تلك الممرّات الضيّقة التي تفتحها المقاومة دائمًا في علاقتها بالسّلطة في معناها الواسع، لأنّ مفاعيل السّلطة وإن كانت تُشبه المرايا الدائرية التي «تُحوّل شعلةً باهتةً إلى عالمٍ سحريٍ»[14] ، وفق العبارة الجميلة لميرلوبنتي، فإنّ المقاومة هي الشّعلة التي تُحطّم تلك المرايا، وتُجدّد طاقة فعلها حتّى لحظة أن يتوهّم الفكر نهايتها أو تجاوزها. لكن إذا كانت السّلطة فعلاً مفهوم أزمةٍ مثلما يُحدّثنا أنطونيو نغري، فما الذي يُفسّر ما ذهبت إليه حنّا أرندت حينما اعتبرت أنّ العنف لا يظهر ولا ينبثق إلاّ في تلك الفراغات التي يتركها غياب أو اختفاء السّلطة [15]؟ هذا السّؤال يرسم مسافةً نظريّة معقّدة تتوسّطها أعمال ميشال فوكو التي لا يُمكن بأيّ حالٍ من الأحوال التغافل عنها. لقد انتبه نغري إلى استمرار أزمة السّلطة المؤسَّسة وتفاقمها عبر انتقالها من النّموذج الهندسي للمراقبة **Modèle géométrique de contrôle** إلى التأسيس القائم على عقلنة الزّمن **Rationalisation du temps**، ممّا يعني أنّ تحييد السّلطة المؤسَّسة لا يتعلّق بنظام الفضاء، وإنّما بنظام زمني، فقسمة العمل تُحوّل الزّمن الثّوري للكائن إلى زمن إداري منظّم. يرصد نغري في صيرورة التأسيس الذي لازم مفهوم السّلطة مبدأً للعقلنة الشّاملة أدّى إلى أزمةٍ فعليةٍ للأنظمة السّياسية الحديثة تمظهرت أساسًا في التنافر بين اقتدارات الجمهور كسلطة مؤسِّسة وآليات الإدراج والتسويـ...غ التي انتهجتها الميتافيزيقا كسلطة مؤسَّسة. في "الإمبراطورية" كما في "إعلان.هذا ليس بيانا" يعود نغري وهاردت إلى التشخيص الفوكولتي للانتقال من مجتمع الانضباط إلى مجتمع المراقبة، ففي المجتمع الانضباطي تنبثق العادات والتقاليد والممارسات عبر الأجهزة المؤسّساتية كالمصنع والمدرسة والسّجن والمشفى... إلخ، وتكون محكومة بآليات النفي والإدماج. أمّا في مجتمع المراقبة فآليات التحكّم بالسكّان زمرًا وجماعات تكون أكثر محايثة للحقل الاجتماعي بأكمله فهي منتشرة في العقول كما في الأجساد، وآليات الإدماج والإقصاء السّلطوية متغلغلة في الحياة تستبطنها الذّوات عبر انتشار شبكاتها المرنة والمعدّلة والمتوزّعة في المكان والزّمان، فالسّلطة تغيّرت لأنّ علاقات الإنتاج الرأسمالية ذاتها تغيّرت «فمركز ثقل الإنتاج لم يعد يُوجد في المصنع بل تحوّل إلى خارج جدرانه. المجتمع نفسه أصبح مصنعًا»[16] .

إنّ تأثير فوكو كامنٌ في المسافة التي قطعها نغري وهاردت وهما يُعيدان تجذير المقولات الماركسية في تُربة العصر الجديد اليوم بتوسّل "نحوٍ سياسيّ جديد" لتجاوز إفلاس أدوات التحليل السّياسية التي ابتدعتها الحداثة والتي لم تعد قادرة على التفسير، ولا حتّى على مواكبة تحوّلات العالم راهنًا. إنّ التفكير في السّلطة، مع نغري، هو بشكلٍ ما تفكيرٌ في الأساسي من مقولات الكائن، نقصد مقولة الصّراع وما تحمله لغتها من أضداد المعاني وصمت الكلام وتناقضات الأفعال وتنافذ الفروق واختلاف المقاصد وتناسج الأهداف، بصيغة أخرى مَقام السّلطة مُقام أزمةٍ دائمةٍ، ومنزلتها الأنطولوجية منزلة ملتبسة ومتوتّرة، إذْ تكشف صيرورتها التاريخية عن توالج متّصلين Deux continuités: النّفوذ والاقتدار، ويقوم المتّصل الأوّل

على انتشار وتوسّع السّلطة وتعمّق المبدأ الثّوري للنهضة في تأسيس الأنظمة السّياسية للمجتمع الجديد على قاعدة العقلنة الشّاملة التي فرضتها السّلطة قصد إرساء مشروعية تأسيس سياسي يجد دعامته في السّلطة المؤسِّسة للاجتماعي والتناقضات الماثلة فيه، لكّن هذا المسعى الذي بدأته النّهضة واستأنفته الحداثة كان يخيب كلّ مرّة. وسلبية هذا المتّصل تتمظهر كذلك مع التأسيس الأمريكي الذي عمل على الزجّ بتناقضات الفضاء السّياسي في متاهة حقوقية دون ضوابط يُمكن استخدامها في كلّ الاتجاهات إلى الحدّ الذي يتعذّر التعرّف عليها أحيانًا.[17] وتتعمّق الأزمة مع الثّوريين الفرنسيين الذين استغرقهم الرّعب وآثار التسارع الزّمني الذي اقتلعهم من فكرة تحرير المواطن ليُلقي بهم وجهًا لوجهٍ مع مشكل تحرير العمل. وهذا المسار أو المتّصل سيأخذ الوجه الأبشع مع البلاشفة الذين أنجزوا، وفق نغري، قفزة الموت الحقيقية حين شدّدوا على سلطة الدّولة قصد إثبات حرّية الجمهور. لقد بقيت هذه الأطوار مرتبطة بالمتّصل الذي يقوم على السّلطة والسّلطان، وانتهت جميعها إلى أزمات فعلية نتيجة التنافر بين اقتدارات الجمهور وآليات التسويـ...غ السّلطوية التي تحيا وتنتعش في صيرورة هذه الأزمة المتّصلة. لم يكن مقصد نغري وهو يفكّك منطق هذا المتّصل غير خلخلة مرتكزاته حتّى تنقلب السّلطة منقلب اقتدارٍ، وكأنّه في هذا الموضع من الحفر الجنيالوجي يُعيد بناء الإمكانات السّياسية التي لم تتحقّق في الماضي. فداخل هذا المتّصل القائم على منطق المراكمة ينكشف مسارًا أو متصلاً آخر للسّلطة لا ينفصل عن أطوار تاريخها كان قد دشّنه ماكيافل، وأسماه سبينوزا بالانفعال المؤسِّس للجمهور[18] الذي هو علّة تطوّر السّلطة وأزمتها. لقد أدركت هذه الفينومينولوجيا التّاريخية التي توسّلها نغري أنّ كلّ ممارسة للسّلطة التأسيسية في مبدئها ومنتهاها كما في أصلها وأزمتها تكشف عن سعي الجمهور إلى أنْ يتقوّم ذاتًا مطلقةً لسيرورات الاقتدار. لا يتعلّق الأمر بتقابل برّاني بين السّلطة والإقتدار أو بين المتّصل الأوّل والثاني، بقدر ما يتعلّق بالوقوف على تصالب وتوالج هذين السجلّين على الصعيدين الأنطولوجي والسّياسي. ويُشير نغري إلى أنّ ماركس كان سبّاقًا في وضع تنافذ السّياسي والاجتماعي إطارًا أو سياقًا ماديًا وثوريًا. استدعاء نغري لماركس في المتّصل الثاني يمنحنا سُبل المرور من براديغم الوعي إلى براديغم الإنتاج لمساءلة السّلطة في التباساتها وتعقّد بُناها وتناقضاتها وتشعّب علاقاتها في ما يتنجّ ضمن سيروراتها التّاريخية التي تُجسّد تحقّق الذّاتيات العينيّة. لكنّه يستحضر، أمير السّياسة ماكيافل مبيّنًا كيف استأنفه سبينوزا في تعريفه للسّلطة سواءً عبر تعميق حدوساته أو عبر نقل شكلها إلى أفق الميتافيزيقا الكبرى حيث تتشكّل السّلطة التأسيسية من دون أنْ تفقد بعدها الماديّ بصفتها مشروعًا خلاّقًا وانبساطا للاقتدار في كامل امتلائه. فمن ماكيافل إلى ماركس مرورًا بسبينوزا يُحمل نسيج التأسيس السّياسي على توسّع وانتشار الرّغبة بصفتها قوّة التقويم الاجتماعي، وتتعيّن السّلطة بصفتها ميلاً ونزوعًا في سياق المسار الذي يقوم على قاعدة التناقضات وصراعات الأهواء الماثلة في الواقع وفي الحرب وفي الأزمة. في هذا المناخ الذي نشأت فيه الميتافيزيقا الحديثة، بل في صلب سلطتها بما هي مسار تأسيس متعالي يتعقّب نغري ما غيّبته بالاستناد إلى لحظات فلسفية ينعتها بالمادّية أو بالمحايثة ليكشف داخل طيّاتها المسار النظري لميتافيزيقا مفهوم الجمهور بما هو الذّات المطلقة لصيرورة الاقتدار، حيث تقترن السّلطة المؤسِّسة بالجمهور وتكون عيْنُ فعله والبديل المقابل للسّلطة المؤسَّسة. يقول نغري فيما كتب مع هاردت: «علينا، إذًا، أن نجد وسيلة تُحرّرنا من أشباح الماضي

التي تتردّد على الحاضر وتُعيق خيالنا»[19]، بل «يجب التخلّي عن كلّ هذا الحنين الذي إنْ لم يكن بكلّ بساطة خطِرًا فهو علامة إخفاق»[20] لأنّه يُسيّج طاقات الفعل الإنساني بشتى أنواع الوهَن والعجز. إنّ الاقتران المطلق لهذين المسارين في مقولة السّلطة التأسيسية هو الذي جعل نغري يتعقّب متّصل الاقتدار في صلب المتّصل الأوّل "السّلطة بما هي مسار تأسيس"، وهذا التمشّي سمح له بمجاوزة مسار المراكمة والتشكيل الموضوعي للسّلطة نحو "الفعل الذّاتي" كمحدّد لهذا المتّصل الذي يقوم على الاقتدار بوصفه الحدّ الأقصى لتجربة الكينونة، والتعبيرة الأرقى عن الحرّية الاجتماعية من جهة إظّهارها وتحقيقها وتفعيلها في المحايثة الجذريّة للسّياسي. وعلى هذا النحو تُدرَك السّلطة المؤسّسة كذاتيّة جمعية وواقع اجتماعي فعّال ونتّاج لا يمكن نفيه، فمنه تتغذّى السّلطة القائمة ومن دونه لن تكون شيئًا، لذلك يرى نغري أنّ النّفي السّياسي لاقتدار الجمهور يناظره دومًا إثبات هذا الاقتدار عينه على الصعيد الاجتماعي دون غيره. فالمتّصل الأوّل إمكانٌ للتحرّر وإنْ كان حمّال اغتراب، وإنْ كان مسار تأسيسي فإنّه في الوقت نفسه مسار صراع، وهو مفصول دائمًا ومُعاد التركيب. في المتّصل الأوّل لم تكن لعلومٍ مثل الاقتصاد السّياسي والسوسيولوجيا من مهمّة غير فصل الاقتدار الاجتماعي عن السّلطة السّياسية، وعزل الاجتماعي عن السّياسي، ويمكن القول وبشكلٍ قاطع أنّ السّياسة الحديثة لم تتمظهر كتسييرٍ وتدبيرٍ وإيالةٍ، بل تولّدت عن الخوف من أنْ يُعبّر الجمهور عن قِوامه وأنْ يتصيّر ذاتية. فبقدر ما أفلحت تلك السّياسة أخلاقيًا وحقوقيًا خابت إتيقيًا، في حين أنّ السّلطة المؤسِّسة في خطّها الماديّ هي ذات متحرّرة من كلّ الشرائط والتناقضات التي كانت تخضع لها في كلّ طورٍ من أطوار المتّصل الأوّل للتّاريـ...خ السّياسي، وهذه الذّات بصفتها قطيعةً وبديلاً مغايرًا للسّلطة المؤسَّسة، هي في نشأتها وانحطاطها تقوم ضدّ المسار التأسيسي، وحتّى إنْ شدّد نغري على المستشكل في تصالب التحدارين، فإنّما ليؤكّد أنّ ثمّة تحدارٌ واحدٌ مركّبٌ يقوم على الأزمة والتوتّرات الدائمة. فليس ثمّة قضيّة استحوذت على اهتمامه ووجّهت مسار تفكيره أكثر من مسألة السّلطة التي استغرقت حيّزًا كبيرًا من كتاباته، ويمثّل كتابه العمدة "السّلطة المؤسِّسة، محاولة في بدائل الحداثة المغايرة" مدخلاً مهمًّا لفهم مقتضيات التحليل الفينومينولوجي التّاريخي لهذا المفهوم. ففي هذا الكتاب الذي طغى عليه منطق العرض والتحليل في اختبار نظريات السّلطة ومجمل الفرضيات التي انبنت حولها، يعمل نغري في الفصل الأوّل وانطلاقًا من تشريـ...ح المفهوم الحقوقي للسّلطة على استجلاء العلاقة الملتبسة بين السّلطة والأزمة والاقتدار. أمّا في الفصول السّتّة الباقية فيعود إلى البراديغم الماكيافلي مُتأوّلاً فيه أنطولوجيا نقدية للمبدأ المؤسِّس للسّلطة كان قد حدسها قبل ذلك لويس ألتوسير. يُميّز نغري بين السّلطة المؤسَّسة Le pouvoir constitué والسّلطة المؤسِّسة Le pouvoir constituant من جهة أنّ الأولى تقترن بمفهوم السّيادة بما هي شكل مفارق للسّلطة، والثانية تُعبّر عن سلطة استثنائية غير محدودة باعتبارها تقول تعدّد كثرة الجهات في الزّمن والفضاء، وهي كذلك تتناقض مع مفهومي السّيادة والتّمثيل اللّيبراليين، فالسّلطة المؤسِّسة ليست إلاّ تعبيرًا عن اقتدار الجمهور واستقلاله حين تخترق رغبته الغياب الذي يُنتجه التمثيل السّياسي.

سلطة الجمهور لها دائمًا زمنيتها المخصوصة ونظامها الثّوري، الجمهور مُجدّدٌ ولا يُقهر إزاء كلّ تأسيساوية، إنّه قوّة موجّهة نحو المقبل. والطريقة الوحيدة لفهم السّلطة المؤسِّسة للجمهور هو أنْ تُوضع مسألة ترجمته في مستوى مادّي في مجال الإنتاج. وعلى ذلك فتحوّلات

السّلطة وتبدّل استراتيجياتها ومفاعيلها تفترض استشكال علاقتها بالأزمة التي تحايثها، فالأزمة هي دائمًا انتهاك سلبي للكائن ضدّ اقتداراته، ومساعٍ مركّبة لإنهاك قدرة الإنسان وسَلْب حرّيته رغم أنّ السّلطة تتغذّى من هذه القدرة والتي من دونها لن تكون شيئًا. إنّ النّموذج الجديد للسّلطة والذي يُسميه نغري "الإمبراطورية" يقوم بإنتاج شكل جديد من الذّوات، وهي ذوات تُغذّي السّلطة وتُعيد إنتاجها ولكنّها تكون ضدّها في عملية التأسيس الذّاتي، فإلى جوار السّلطة هناك دائمًا الاقتدار، وإلى جوار الهيمنة هناك دائمًا التمرّد. السّلطة مفهوم أزمة والاقتدار سابقٌ عليها، وهي لا تتعيّن إلاّ حيثما تُوجد ذوات حرّة. يرى نغري أنّ ميشال فوكو اهتدى إلى تصالب إمكانات السّلطة، فبقدر إخضاعها للإنسان إلى حدّ تحويله إلى دولاب من دواليب الآلة الشّمولية بقدر ما تعبرها اختراقات مقاومة هي ذاتها مسار تأسيسي للحياة وللبيوسياسة La bio-politique وللبيوسلطة Le bio-pouvoir وهذا المسار الذي تُنتجه السّلطة هو مسارٌ مطلق لأنّه متحرّرٌ تمامًا من التحديدات التي لا تكون داخل فعل التحرّر والتنظيم الحيوي.

إنّ الإنسان كما يصفه فوكو يتمظهر بوصفه مجموع مقاومات، بل في الإنسان تتحرّر الحياة وتتعارض مع كلّ ما يحدّدها أو يسجنها. لقد سمحت زاوية النّظر هذه لنغري بتجذير الذّات المؤسِّسة إلى الأمام، دائمًا بعد فوكو، الذي بيّن لنا أنّ الذّات هي قبل كلّ شيءٍ اقتدارٌ وإنتاجٌ، فهذا الفيلسوف فتح من خلال تحاليله الجنيالوجية للسّلطة أو هو بدأ مسارًا لتفكيك الواقعي، ورسم سُبلاً في حلبة الضرورة وخلق فضاءً لمسار الحرّية حيث الذّات طيّة على ذاتها، وانسياحُ داخلٍ في خارجٍ، وتعاكسُ إرادات، وقوى باحثة عن مبدئها الحيويّ، وهذه الذّات ليست فقط اقتدارا، وإنّما هي أيضًا فعلٌ، إنّها زمنٌ للفعل والرؤية والقول والصّمت والحرّية، هي تنظيمٌ مفتوح لأنّه ليس ثمّة ما يُشرّطها أو يُشكّلها مسبقًا.

- **المقاومة: قانون الكائن**

لقد كان الهاجس الذي يقود نغري هو تشخيص الحاضر وإعادة التفكير في مفاهيم السّلطة والمقاومة من أجل بناء قاعدة مفهومية لمشروع جمهوري يمكّن المسحوقين من مواجهة الإمبراطورية أو الآلة المُميتة للسّلطة الحيويّة. السؤال الذي يطرحه نغري هو كيف يستعيد جمهور الفقراء الذي استنفذت السّلطة الإمبراطورية طاقته الإبداعية وقدرته على الفعل السّياسي؟ أي كيف نعود إلى ذواتنا ونتصيّر فرادات في رحم الحدث جمهورًا منفتحًا في لغة المشترك؟ في كتابات هاردت ونغري يطفو مشروع الفكر المقاوم في قلب الإمبراطورية وضدّها، حيث يتوجّب على جمهور الفقراء التقاط الفرصة التّاريخية المواتية واختيار شكل المقاومة الأنسب لمواجهة ما عرفته استراتيجيات السّلطة اليوم من تحوّلات جذريّة. ولقد أدركا أنّ «ليس مشهد الإمبراطورية عالمًا مصفّحًا بالفولاذ، بل هو مشهدٌ يفتح أبواب الإمكانية الحقيقية لقلب ذلك النظام، ويُوفّر طاقات جديدة لصالح الثّورة» [21] ويجعلنا رغم المعاناة نستشعر طُرقًا ونستبصر سبلاً لتغيير اتجاه العولمة وطيّ أشرعة الرأسمالية بدفعها إلى أقصى منتهاها حيث يتطابق مع سلطتها شكل المقاومة التي يُبدعها الفعل الجماعي للجمهور. لكن كيف لنا أن نجترح خطوط الإفلات ودروب التحرّر «وما من شيءٍ ينجح في تسليط الأضواء الكاشفة على مصائرنا المقبلة»[22] ؟ بل بأيّ الأدوات سنتابع هذه السّلطة الجديدة وكثافة مساراتها

وتراكبها وتحوّلها في هندسةٍ جديدةٍ للزّمان والفضاء حطّمت الأسوار التقليدية للمؤسّسات إلى الحدّ الذي استحال فيه التمييز بين الدّاخل والخارج لتصير جغرافيا المكان مطلق الأمكنة أو هي اللاّ-مكان؟ هل يمكن أن نتحدّث عن مقاومةٍ تُؤسّس لاقتدار ذاتيات تُبدع بدائلها وممكنات سلطتها في هذا الفضاء المفتوح؟ ومن يملك اقتدار المقاومة اليوم؟ وفي اتجاه من ستنساب رغبة الفعل وحركة البناء؟ منذ نهاية القرن الخامس عشر يُعيّن مفهوم المقاومة الفعل الذي يسمح لشخصٍ ما وفي سياق الحرب تحديدًا بمواجهة إكراه فيزيائي، وفي القرن السادس عشر استعمل المصطلح كقيمةٍ سياسيةٍ مقابلة لنفوذ قائمٍ أو مضادّة لتقييد الحرّية، ومع الثّورة الفرنسية سيتنزّل حقّ المقاومة في "إعلان حقوق الإنسان والمواطن". ويذهب نغري معرّفًا المقاومة بأنّها سلطة مؤسِّسة وأصلية، وهي سابقة أنطولوجيّا عن كلّ سلطةٍ، هي فعلٌ دائمٌ وليست ردّ فعلٍ، وفي هذا يختلف عمّا أوردته أغلب المعاجم سواءً في ألسنتها اللاتينية أو العربية، ينظر نغري إلى المقاومة باعتبارها تدفّقًا مبدعًا وجهدًا تأسيسيًا، إذ هي لا تُعبّر عن حرمانٍ، وإنّما تعكس حيويّة كائن الصّيرورة، ففي قوّتها الإبداعية إعادة خلقٍ يفتحنا على تجريب ممكنات جديدة للحياة، وحتّى واقع البؤس والجوع والتهميش والاستغلال وجميع أشكال العوز وصيغه تبقى منتجة للمقاومة الايجابية وللآمال الجامحة نحو الخلق والحرّية، المقاومة فعلٌ ينجزه الفقراء. إنّ حركة الفقراء المقاومة وهي تُهيّء للحظة العبور الحاسمة، لحظة قلب السّلطة رأسًا على عقب، إنّما تنسف حاضرها المستلَب وتختطّ للمقبل دروبًا يعسُر حصرها، إذ الفقراء يُجذّرون وجودهم ويمتلكون القابلية والاستعداد لتجديد الوجود وإنتاج الحقيقة، ووحده جمهور الفقراء قادرٌ على خوض الصّراع المؤسِّس وبلوغ منتهاه، سلاحه في ذلك الرّفض، وما لديه من اقتدار على حدس خطوط الانفلات والتملّص من شباك سلطة الفساد الإمبراطوري. إنّ الوجه التأسيسي للجمهور هو الذي يُرعب السّلطة المؤسَّسة التي نشأت في سياق الخوف من الجمع، وكذلك التفكير الدستوري اللّيبرالي برمّته قام على قاعدة الخوف من استقلالية الجمهور واقتداره. ثمّ إنّ التغيير الثّوري لا يتمّ وفق تخطيطٍ نظري مسبق كالذي تقول به الماركسية التقليدية، وإنّما يتمّ عبر حركة الجموع في المجال الاجتماعي والتي لا تتّسم بالاستمرارية بل تتصاعدُ وتخبو هنا وهناك، فالمقاومة ليست مهمّةً، وليست واجبًا أو حقًّا، إنّها قانون الكائن، المقاومة ليست لها بداية وليست لها نهاية، هي وسط، والوسط ليس نقطة بين طرفين ولكّنه اتجاه عمودي وحركة اختراقية تأخذ الطرفين في غمارها، فليس ثمّة ما يُخفيه السّطح والعمق، كلّ الأشياء تتمظهر على السّطح. يلاحظ دولوز مثلاً، أنّ العديد من المسائل بدأت تفلت من قبضة الدّولة مثل تحديد أراضيها، وآليات الإذعان، وأزمات مؤسّساتها، وطبيعة المطالب التي أصبحت كيفية ولم تعد كمّية بحيث أصبح المطلب نوعية الحياة عوضًا عن مستوى العيش، وذلك ما يُسمّيه "الحقّ في الرّغبة" [23] ، لم يعد المشكل مثلما كان عليه الحال في الدّولة الحديثة مشكل الحقّ والحرّية في مواجهة التسلّط والهيمنة، وإنّما المشكل هو التحكّم في تدفّقات السلع ورؤوس الأموال والبشر. كان دولوز قد تساءل قبل نغري «لماذا لا نتصوّر أنّ نمطًا جديدًا للثّورة في طريقه لأن يكون ممكنًا؟» [24] وتحاليل نغري ستذهب في المجرى الذي فتحه هذا التساؤل، «فأشكال المقاومة لم تعد هامشية بل أصبحت فعّالة في قلب مجتمع بات منفتحًا على مجموعة من الشّبكات، والنّقاط باتت أحادية فوق ألفٍ من الهضاب والنجود»[25] ، وقد لا يتسنّى للانتفاضات والثّورات

الكبرى قلب أنظمة الاستبداد، لكّن بإمكان مجموعة صغيرة أن تفعل ذلك، المسألة لا تتعلّق إطلاقا بالعدد، والحدث الثّوري ذاته قد يترافق مع آلام النّاس ويأتي في وقت الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى، ولكّنه قد يُفاجئنا في أزمنة الاستقرار حين تتعاظم آمال وطموحات الجمهور في بناء المجتمع عبر البؤس والفقر، وعبر ميْلِ الاقتدار الأنطولوجي للتعاون والعمل والحبّ، فالمنتفضون لا يُدركون ما سيحمله المستقبل، ولكّنهم يكونون مشبعين بالأمل وتصعب السّيطرة عليهم أو ترويضهم لأنّ حركتهم الجماعية هدفها نَسْف الحاضر.

لقد أعدّت الإمبراطورية حقلاً مناسبًا من داخلها للمطالبة بالحرّية التي يُنادي بها الفقراء، ممّا يعني أنّ كلّ حلمٍ بالعثور على دعامةٍ للمقاومة من خارج الإمبراطورية يبقى غير ذي جدوى. المقاومة وفق نغري لا تكون إلاّ من داخل الإمبراطورية، فثمّة رغبة دائمة في مقاومة السّلطة تتناظر مع متعةٍ مستمرّةٍ في ممارستها، وهذا التمفصل بين السّلطة والرّغبة والمقاومة يتطابق مع الماهية الجديدة لقوّة الإنتاج الاجتماعية. في الإمبراطورية التي تتجسّد أمام أعيننا اليوم، و«أكثر من أيّ مكانٍ آخر، نستطيع استخراج علامات إظّهار حقٍّ جديدٍ للتحوّلِ وللحياة الجماعية بقوّة الذّاتيات المتمرّدة»26 . وإذا كانت الوضعية الرّاهنة ملائمة لإبداع عالمٍ آخر ممكن فذلك لا يعود إلى الأزمة الشّاملة للدّيمقراطية، ولا إلى حالة الاستثناء الدائمة ولا إلى الحرب، بل لأنّ إبداع عالم آخر يعود إلى السّلطة المؤسِّسة للجمهور. ولن يتسنّى خلق ذاك العالم إلاّ متى تمثّلنا المقاومة بما «هي الحرف الدّاخلي للسّلطة ذاتها، حرفًا تنسله في كلّ آنٍ حيثما مورست في الجسد الاجتماعي، فالسّلطة ليست ممّا لا يمكن قهره بل هي تحمل في ذاتها حدّها الذي يتّخذ شكل ما يعارضها في كلّ آنٍ، بل يتّخذ كذلك شكل التمرّد والثّورة لحظة تتخذ المواقع المتعدّدة التي تُمارَس فيها المقاومة وفي لحظاتٍ معيّنة من التّاريـ...خ شكل الصّراع المباشر» 27. يُدافع نغري في مجمل نصوصه عن فكرة النّضال الجماهيري الواسع والمفتوح على الممكن واللاّمتوقّع، نصوصه تلتقط لغة الحدث الثّوري، ولا تقول شيئًا غير ما يُعلنه الحدث ذاته من أنّ الثورة مسارٌ وصيرورةٌ لها انتصاراتها وهزائمها، كما أنّ المقاومة اقتدار وسلطةٌ لها أفراحها وانكساراتها، وإذا كان تشكّل الجمهور كذاتٍ سياسيةٍ هو الحدث الأبرز الذي ننتظر حدوثه، أو هو مقبل المقبل فلا يجب أن يكون فعلنا رهين سلبية الانتظار، بل «يجب علينا أن نستعدّ للحدث حتّى لو بقي مجيئه مجهولاً»28 ولن يكون هذا الاستعداد فعلاً مؤسِّسًا إلاّ حينما تكون المقاومة رغبة عارمة في الفضح الصارخ لواقع القهر، وتطلّعًا متّقدً للتحرّر من مهانة الاستبداد. لكن هل يكفي أن نُدرك طبيعة السّلطة لنجد طريقًا للهروب منها؟ نغري تحدّث عنّا نحن البرابرة الجُدد، تحدّث عن إمكانات اللاّمتناهية لخلق إمبراطورية مضادّة، لكن نحن أي الجمهور نبقى مجرّد مشروع نظري للتنظّم السّياسي والتحوّل الثّوري، أي مجرّد ذات سياسية عفوية، لكّن المشكل الحقيقي الذي تُواجهه هذه الفلسفة هو كيف للجمهور بما هو اسم المحايثة الجذريّة والبناء المادّي للرّغبة أن يتجسّد كيانًا سياسيًا واقعيًا؟ جاك رانسيير Jacques Rancière يتّفق مع نغري في أنّ التّذييت السّياسي يفتح عوالمًا فريدة في صلب الجماعة لكّنه يقترح استبدال مفهوم الجمهور الذي صاغه نغري بمفهوم الشّعب الذي يتضمّن مسارات التّذييت بما فيها من نزاعٍ حول المساواة، فالذّوات السّياسية المكوِّنة للشّعب تُعبّر عن الكثرة الحيويّة أي عن الكينونة، بل يعتبر أنّ مفهوم الجمهور يحمل شُحنةً ماركسيةً واضحةً اعتمده نغري بغاية توسيع مفهوم قوى الإنتاج،

ويُميّز رانسيير على خلاف نغري بين الشّعب بما هو ذاتٌ سياسيةٌ وبين كثافته الاجتماعية العددية، ويرفض التأسيس النغري للمشترك السّياسي على الأنثروبولوجيا أو على الأنطولوجيا، لينتهي إلى أنّ الشّعب هو جماعةٌ من المتساويين. هذه الخصومة الفلسفية لم تُسعف النغرية بتقديم إجابة واضحة، وحتّى حينما فهمت الصّراع الطبقي بمعناه الواسع أي بوصفه إنتاجًا وتحويلاً للذّاتية، وأدركت الزّمن كعمليّة ثورية طويلة وشاقّة، فإنّها اقتحمت بابًا ضيّقًا لكّنه مُؤدّي إلى تفاؤليةٍ مفرطة بالقوّة المادّية للعقل الإنساني، وبالرّغبة التي تتصيّر تضامنًا وحبًّا سياسيًا. المقاومة ليست مهمّة ولا واجبًا أو حقًّا، إنّها قانون الكائن، وهي سلطةٌ أصليةٌ، هي سابقة على كلّ سلطةٍ مؤسَّسة. المقاومة ترحالٌ على حافّة الكينونة وهجرةٌ وهروبٌ إلى تُخوم العالم التي هي بالتعريف تُخوم الذّات، وليس للفلسفة من هدفٍ غير أن تكون في قلب العالم تَبنيه أو تحتجّ عليه، تقلبه أو تُعرّيه أو حتّى تضحك عليه على قاعدة أنّ أبواب التغيير لا يُمكن أن تُفتح إلاّ من الدّاخل في أفقٍ من التفكير المترحّل يرفع مقام السؤال حول المقاومة إلى أقصى برّيته. بالنّسبة إلى نغري المقاومة أوّلاً ، باعتبارها الأساس الأنطولوجي الذي يُحدّد كلّ تغيّرٍ أو تحوّلٍ، فلسفة نغري اتّخذت مستقرّها في الزّمان الحيّ، في لحم الأجساد، وفي أنطولوجيا اللّغة، وطيّات الكلام، وفي مادّية الأفعال، وتدفّق الصّيرورة. هذه الفلسفة أدركت أنّ الأجساد التي تخصّنا هي المادّية المبدعة التي يُحوّلها الإقتدار إلى خطوط مقاومة للسّلطة يتعذّر احتواؤها أو السّيطرة عليها، إنّها التوتّر الحيّ للزّمان والمكان، وهي بلغة نغري حقل قُوَى يُرجع صدى كلّ صيرورات الحياة، فالأجساد محايثةٌ إنتاجيةٍ مطلقةٍ بصفتها وجهًا بيوسياسيًا في الوضعية التي ينغمس فيها الكائن في كينونته. فهيمنة المناخات الإمبراطورية تُوازيـها مقاومات كثيرة بدءًا من الحدّ الأنطولوجي السّلبي للبيوسلطة "العمليات الانتحارية" وصولاً إلى الحدّ النّشيط والايجابي "الانتاج الاجتماعي للجمهور"، والنتيجة الأهمّ التي نلتقطها من هذه الفلسفة هي أنّ الإنتاج البيوسياسي للأجساد هو ما يجعل المقاومات ممكنة ضدّ الإمبراطورية ويمكن صياغة هذه الفكرة واختزالها في العبارة التالية: البيوسياسية ضدّ البيوسلطة.

خاتمة:

على العموم نستطيع القول إنّ أهمّ ما نستخلصه من تجربة نغري هي أنّها مغامرة فكرية تُغري بالقراءة وهذا في حدّ ذاته أمرٌ هامٌّ، وأطروحاته يجب أن نتلقاها كـ«نواة فكرٍ مخرِّبٍ»29 للمواقع التي تختفي فيها السّلطة أو للمواضع التي تتمظهر فيها على غير طبيعتها، هي أطروحات تُقرّظ التخريب والقلْب Renversement والرّفض كأشكالِ مقاومةٍ جذريّةٍ لأزمنةٍ أبوابها مغلقة، لكّن استبصار المقبل فيها ممكنٌ لأنّ كلّ لحظةٍ من الزّمن تحمل فتوحات جديدة في الوجود، وعلى ذلك تُفهم هذه الفلسفة عبر ما تحمله من فكرٍ تفاؤلي تتسارع حركته الممعنة في لانهائية الأمل، أملُ الانتقال من الفراغ الأنطولوجي إلى امتلاء الكائن وثراء الكينونة. لقد عمل نغري على ربط الوجود بالاختلاف وبالصّيرورة ليصبح الوجود إبداعًا وخلقًا وسلطةً موسِّسة. لقد اتّخذ نغري مسارًا يقوم على إفراغ المفاهيم المتداولة من أجل شحنها بمعاني ودلالات جديدة كلّ الجدّة، وتلك ميزة قلّما نجدها في الأنساق الفلسفية، ويمكن تلخيص فلسفته في فكرةٍ سبينوزيةٍ مفادها أنّ الإنسان أفقه الوحيد هو الإنسان. إيجازًا، فلسفة نغري تأبى الانغلاق وحاربته، وهي لا تنشد اكتمال نسقها، وإنّما تستمدّ وجاهتها وقيمتها القصوى

من عدم اكتمالها وانفتاحها على ما في العالم من ممكنات لاختبار الفكر في صحراء الواقع ورمالها المتحرّكة. هي فلسفة بلا زمنٍ لأنّها فلسفة مقبلٍ، وحتّى نُنهي نقول: هذه الإشكالات وجّهت تفكيرنا في مسار هذا البحث الذي يبقى مسارًا مفتوحًا، وتظلّ أبوابه مُشْرَعة على مراجعة بعض أفكاره وتجذير بعضها الآخر.

قائمة المصادر والمراجع

العربية

- أنطونيو نغري، حوارات ودراسات، ترجمة محمّد الهادي عمري، دار الأمينة للنشر والتوزيـــع، القيروان-تونس.
- مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الامبراطورية، امبراطورية العولمة الجديدة، ترجمة فاضل جنكر، العبيكان، الرياض 2002.
- محمد الهادي عمري، فلسفة بلا زمنٍ: من التباس الطرق إلى الطريق المؤدّية، دار أبكالو للنشر والتوزيـــع، بغداد 2023.

الأجنبية

- Antonio Negri & Félix Guattari, Les nouveaux espaces de liberté, Lignes, Paris, 2010.
- Antonio Negri , « La multitude l'emportait sur l'Empire », traduit de l'italien par Chiara Pastorini, in Philosophie, n°28, Avril 2009.
- Antonio Negri, Le pouvoir constituant. Essai sur les alternatives de la modernité, traduit de l'italien par Étienne Balibar et François Matheron, PUF, Paris, 1997.
- Antonio Negri, Spinoza et Nous, traduit de l'italien par Judith Revel, Galilée, Paris, 2010.
- Antonio Negri, Traversées de l´Empire, traduit de l´italien et annoté par Judith Revel, L´Herne, Paris 2011.
- Entretien avec Antonio Negri, «L´exode de la multitude ou comment vider le pouvoir», traduction Véronique Dassas, in Conjonctures, n° 35, Paris, 2002.
- Félix Guattri & Gilles Deleuze, Mille plateaux, Minuit, Paris 1980.
- Fontana Alessandro, « Du droit de résistance au devoir d'insurrection », in Le droit de résistance, XII-XX siècle, ENS, Paris, 2000.
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, L'Anti-Œdipe, Minuit, Paris, 1972..
- Hannah Arendt, « Sur la violence », Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine, Calmann-Lévy, Paris 1972.
- Maurice Merleau-Ponty, Signes, Gallimard, Paris 1960.
- Michael Hardt & Antonio Negri, Déclaration. Ceci n´est pas un manifeste, traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot, L'Herne, Paris, 2013.
- Michael Hardt & Antonio Negri, Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire, traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot, 10/18, Paris, 2006.

الهوامش:

- أنطونيو نغري فيلسوف وسياسي ولد في 1 أوت 1933 بمدينة بادوفا Padova بشمال إيطاليا. واحدٌ من كبار المنظّرين الذين أثّروا في حركات "العولمة المغايرة". في أواخر السبعينات من القرن الماضي حُكم عليه بثلاثين سنة سجنًا بعد أن أتّهم بكونه العقل المدبّر للمنظّمة الماركسية اللينينية "الألوية الحمراء" Brigate Rosse المتورّطة في اختطاف واغتيال ألدو مورو Aldo Moro رئيس الوزراء الإيطالي وزعيم الحزب المسيحي الديمقراطي في ماي 1978. اضطر للهروب إلى فرنسا ليقضي ما يُقارب العشرين عامًا في المنفى أين درّس في جامعة باريس 8 والجامعة الدولية للفلسفة إلى جانب جيل دولوز Gilles Deleuze وفيلكس غاتّري Félix Gattari الذي كتب معه "الفضاءات الجديدة للحرّية"، وتعرّف على كبار أعلام الفلسفة الفرنسية المعاصرين له أمثال ميشال فوكو Michel Foucault وجاك درّيدا Jacques Derrida وإتيان باليبار Etienne Bal-ibar وغيرهم، وقدّم تحت اشراف لويس ألتوسير Louis Althusser تسع دروس حول ماركس Marx نشرت في كتاب "ماركس فيما أبعد من ماركس" سنة 1978. وربّما المنعرج الحاسم في مساره الفكري هو لقاؤه بالماركسي الأمريكي أستاذ الفلسفة والآداب ميخائيل هاردت Michael Hardt الذي أنجز أطروحة دكتورا حول فلسفتي دولوز ونغري. هذا اللقاء أثمر مجموعة من الكتب المشتركة التي أثارت في مفتتح الألفية الثالثة جدلاً عالميًا واسعًا وهي "الامبراطورية" و"الجمهور" و"الكومنولث" و"إعلان. هذا ليس بيانًا".

2 - محمد الهادي عمري، فلسفة بلا زمنٍ: من التباس الطرق إلى الطريق المؤدّية، دار أبكالو للنشر والتوزيـــع، بغداد 2023، ص 30.

3 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الامبراطورية، امبراطورية العولمة الجديدة، ترجمة فاضل جنكر، العبيكان، الرياض 2002، ص 551

4 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الإمبراطورية، م. م. ، ص 14.

5 - أنطونيو نغري، حوارات ودراسات، ترجمة محمّد الهادي عمري، دار الأمينة للنشر والتوزيـــع، القيروان-تونس، ص 117.

6 - Antonio Negri , « La multitude l'emportait sur l'Empire », traduit de l'italien par Chiara Pastorini, in Philosophie, n°28, Avril 2009, note 1, p. 41.

7 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الإمبراطورية، م. م. ، ص 13.

8 - أنطونيو نغري، حوارات ودراسات، ترجمة محمّد الهادي عمري، م. م. ، ص 118.

9 - Negri Antonio, Traversées de l´Empire, traduit de l´italien et annoté par Judith Revel, éd. , L´Herne, Paris 2011, p. 27

-10- Negri (Antonio), Traversées de l´Empire, op. cit. ,pp. 30-31.

11 - Entretien avec Antonio Negri, «L´exode de la multitude ou comment vider le pouvoir», traduction Véronique Dassas, in Conjonctures, n° 35, Paris, 2002, p. 36.

12- Félix Guattri & Gilles Deleuze, Mille plateaux, ed. , Minuit, Paris 1980, p. 339.

13- Maurice Merleau-Ponty, Signes, ed. , Gallimard, Paris 1960, p. 269.

14- Hannah Arendt, « Sur la violence », Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine, ed. , Calmann-Lévy, Paris 1972, p. 135.

15- Hardt Michael &Negri Antonio, Déclaration. Ceci n´est pas un manifeste, traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot, éd , L'Herne, Paris, 2013, pp. 21-22.

-16 عن وظيفة الترسانة الحقوقية يمكن العودة إلى بداية كتاب الإمبراطورية، م. م. ، إذ ورد في الصفحة 34 متحدّثًا عن الآلة الأخلاقية والسّياسية الكامنة في صلب المنظومة الحقوقية أنّ «هذا المفهوم الحقوقي ينطوي على توجّهين أساسين يتمثّل الأوّل بفكرة حقٍ يتأكّد في عملية تأسيس نظام جديد يحتضن فضاء كلّ ما يعتبره حضارة، فضاء كونيا شاملا بلا حدود، ويعبّر الثاني عن فكرة حق يحيط بالزّمن كلّه داخل إطار قاعدته الأخلاقية».

17 - Negri Antonio, Le pouvoir constituant. Essai sur les alternatives de la modernité, traduit de l'italien par Étienne Balibar et François Matheron, PUF, Paris, 1997, p. 401.

8- Michael Hardt & Antonio Negri, Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire, traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot, éd. , 10/18, Paris, 2006, , p.354.

19- op.cit. , p. 228.

20 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الإمبراطورية، م. م. ، ص. 471.

21 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الإمبراطورية، م. م. ، ص 551.

22- Gilles Deleuze, Dialogues, Flammarion, Paris, 1996, p. 175.

23 - Gilles Deleuze & Félix Guattari, L'Anti-Œdipe, Minuit, Paris, 1972, p. 347.

24- Deleuze Gilles, Dialogues, op. cit. , p. 176.

25 - مايكل هاردت وأنطونيو نغري، الإمبراطورية، م. م. ، ص. 55.

26- Antonio Negri & Félix Guattari, Les nouveaux espaces de liberté, Lignes, Paris, 2010, pp. 127-128.

27- Fontana Alessandro, « Du droit de résistance au devoir d'insurrection », in Le droit de résistance, XII-XX siècle, ed. , ENS, Paris, 2000, p. 28.

28- Negri Antonio, Déclaration. Ceci n'est pas un manifeste, op. cit. , p. 126.

29 - Antonio Negri, Spinoza et Nous, traduit de l'italien par Judith Revel, éd. , Galilée, Paris, 2010, p. 69.

مقتطف من كتاب : عمل حيّ
في مواجهة رأس مال لأنطونيو نيغري

تشكّل صراع الطبقات

حوار مع أنطونيو نيغري حول مسيرته الفكريّة والسياسيّة
باريس، 12 أفريل 2018



ترجمة:
د. عزالدين الرتيمي
تونس

ولد أنطونيو نيغري سنة 1933 بفينيسيا، شمال شرقيّ إيطاليا، حيث كانت المملكة الإيطاليّة لفيكتور إيمانويل 3 منغرزة في العقد الفاشستي الثاني؛ سنة 1922 كانت الطريق نحو روما تنبئ بميلاد سلطة بينتو موسيليني وحركته السياسيّة، تلك التي لم تسقط إلّا سنة 1945 بتهاوي آخر قلاع الفاشيّة الإيطاليّة. نقصد، الجمهوريّة الاجتماعيّة الإيطاليّة، أو جمهوريّة سالو، وهي جمهوريّة عميلة، نشأت سنة 1943 لحماية موسيليني، لكن، تحت وصاية ألمانيا الهتليريّة. لقد كان لأنطونيو نيغري خمسة عشر سنة حينما دخل دستور الجمهوريّة الإيطاليّة حيّز التنفيذ، في الأوّل من جانفي سنة 1948.

• ندوة "قراءات ماركس": على أيّ جهة كان لقاؤكم بماركس؟

• أنطونيو نيغري: إنّها الماركسيّة التي بإمكان أيّ شاب ريفيّ أن يتعرّف عليها في خمسينات القرن الماضي في إيطاليا. هي مجموع نصوص ماركس على سبيل المثال، أقصد ورقات الفلسفة السياسيّة : يبدو لي أنّ أولى المؤلفات التي قرأت، كان، نصّ في الفلسفة السياسيّة لماركس، نُشر سنة 1947. لقد كان الاطّلاع على الملخّص على غاية من الوضوح؛ فقد تمحور الجزء الأوّل تقريبا، حول بيان الحزب الشيوعيّ، والثاني حول الأعمال التاريخيّة، أمّا الثالث، فعُنون بـ"الرسالة الثوريّة"1، حيث استأنف جملة من الموضوعات العامة، ليحاور في الجزء الأخير فقط مسألة الاقتصاد في ورقات تناهز الخمس عشرة. تلك هي الماركسيّة لشاب ثانويّ أو جامعيّ في تلك الحقبة. يتوافق هذا المؤلّف مع ما كان مُتداولا عن ماركس، ومع ما كان يُقرأ وقتذاك في بادوا تحديدا والتي كانت منطقة كاثوليكيّة بإمتياز. قد لا تتصوّر الامتداد الكاثوليكي في خمسينات القرن الماضي، في حقبة كانت فيها الديمقراطيّة المسيحيّة مُكتسحة لـ سبعين في المائة من عدد الأصوات في هذه المقاطعة. لقد نالني شرف التمدرس على يد أستاذ فلسفة متميّز في المعهد. لقد كان شديد التأثّر بالبراغماتيّة الأمريكيّة ... والتي كانت واحدة من الأحداث المستجدّة الوافدة على إيطاليا إبّان الاحتلال الأمريكيّ .. كما كان معوّضا لنائب ديمقراطيّ مسيحيّ محليّ.

وبالمحصّلة، لقد كانت قراءتي الأولى لماركس مستلهمة تقريبا من هذا المرجع: بيان، إتيقا، سياسة وتاريـــخ. فـــرأس المال لم يكن موجودا، كلّ ما هنالك، مفهوم الاستغلال. علينا إضافة الإيديولوجيا الألمانيّة، إلّا أنها كانت أكثر بكثير من مجرّد عنصر في تاريـــخ الفلسفة. ثمّ، هل لكم دراية بواقع تدريس الفلسفة في إيطاليا؟ ففي السنوات الثلاث الأخيرة في المعهد، كنّا ندرس تاريـــخ الفلسفة مما قبل سقراط إلى المحدثين. أمّا الإيديولوجيا الألمانيّة فقد كانت تدرّس بمثابة الطور في المُنقلب الكبير من المثاليّة إلى نقد المثاليّة، مع كلّ من فيورباخ، شوبنهاور ونيتشة.

أثناء دراستي الجامعيّة اِطّلعت بعض الشيء على البيان، كما على الكتابات التاريخيّة، وتحديدا، حول ثورات 1848 و1870 ؛ 2 تلكم هي الآثار الأساسيّة لماركس التي اطلعت عليها في تلك الحقبة، اضافة إلى مخطوطات 1844.

• لقد كان اللقاء الأوّل، مدرسيّا أكثر من كونه سياسيّا؟

• يُوضع البرنامج السياسيّ في الدوائر الاشتراكيّة والماركسيّة تحت وصاية أعلام ماركسيين كبار، ولكن، في الدعاية الواقعيّة ... خصوصا كما في المنطقة التي أقطن ... يعدّ الخطاب الماركسيّ غائبا، رغم وجود خطاب سياسي شيوعي قوي جدّا في عائلتي كما خارجها.

تعدّ هذه الشيوعيّة بالأساس، شيوعيّة سياسيّة. لقد مثّل ماركس خطرا يُمنع تقديمه ليُقرأ من طرف المسلّحين، بل وحتّى المتعاطفين. إلّا أنّ الثقافة التقدميّة الإيطاليّة كانت بمثابة الثقافة المتينة جدّا لليسار. لقد خرجت البلد آنذاك من المقاومة التي مثّلت ظاهرة ملفتة للانتباه في شمال إيطاليا وتحديدا منذ سنة 1943. لقد مثّل الحزب الشيوعيّ (سواء بمفرده أو بمعيّة اليسار الاجتماعيّ) في أغلب وأكبر المدن ما بين 30 و40 % من الناخبين؛ أقصد

في تورينو وميلان وفينيسيا (التي كانت جزيرة حمراء في فينيسيا) ثمّ في بولونيا وكذلك في المحور المركزي لإيطاليا حيث نجد فلورانس وبولونيا ولومبري وغيرها.

لقد نال الحزب الشيوعي على مستوى وطني 30% من الأصوات، فحضور الاتحاد السوفياتي في الوعي [الجمعيّ] كان جليّا، كما أنّ التجربة السياسيّة الإتيقيّة لتحرّر البروليتاريا لا يزال حاملا لجذوته، ولا ننسى انتشار الصراعات العمّاليّة. تمثّلت تجربتي الميدانيّة الأولى في انضمامي إلى الشباب الكوثاليكي لليسار. لم أكن آنذاك على دراية باليسار، فقد كنت أعتقد أنني مجرّد كاثوليكي لا غير، إلّا أنّه الأمر الذي تفطنت إليه حينما تمّ طردي سنة 1953، وكان عمري آنذاك عشرين سنة؛ لقد وقع طردنا من الشباب الكاثويكي لـ"بدعة فرنسيّة". تأسست كلّ الفئات الجدليّة في التنظيم الكاثوليكي على أساس جندريّ: سواء في فئة الشباب أو المراهقين أو من كانوا في مرحلة الخطوبة كما المتزوجين، وغيرهم. أمّا من ناحيتنا فقد شرعنا في تقسيم الأفراد إلى عمّال وطلبة وفلّاحين، وفي أذهاننا مجريات الأحداث في فرنسا، أو قل إن شئت ما تمّ ابتكاره في نهاية سنة 1920؛ نقصد ذاك التقسيم الثلاثيّ: الشباب العمّالي المسيحي (ش.ع. م)، والشباب الزراعي الكاثوليكي (ش. ز.ك) والشباب الطلّابي المسيحي (ش. ط. م). عندها وجدنا أنفسنا سنة 1953 مقصيين. لقد كانت أزمة وأثارت ردّة فعل عنيفة وقطيعة هائلة في الممارسة الكاثوليكيّة إبّان السنوات الأخيرة للبابا بيوس 22 الذي كان فاشستيّا.

• لقد اطلعتم بالتالي على ماركس قبل أن تكونوا مناضلين شيوعيين؟

• فعلا، لقد اطلعت على شيء ممّا كتب ماركس وقد اندرج ذلك في إطار ما علينا معرفته في شبابنا وما علينا دراسته لا أكثر. عندها اطلعت على مؤلفات 1847، بعدها كان انخراطي في الحزب الاشتراكيّ الذي كان في تلكم السنوات في الجبهة الشعبيّة بإيطاليا وقد كنّا آنذاك نقول بأنّ الحزب الاشتراكي هو "الفصيل الفوضوي" في الحزب الشيوعي 3، بعدها كان الظرف قد تهيأ للقطيعة؛ أعني ما بعد سنة 1956، أي بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي للاتحاد السوفياتي من ناحية وقمع السوفياتات لانتفاضة بودابست4 من ناحية أخرى.

بيّن بنفسه إذن أنّ انخراطي في الحزب الاشتراكي كان سنة 1953 بعد مغادرتي للشباب الكاثوليكي، إلّا أنّ نشاطي قد ظلّ غير معلوم تقريبا إلى حدود 1958. في تلك السنة بدأت النضال صُلب الفصيل اليساريّ للحزب الاشتراكي وشرعت في قراءة ماركس مع رفاق لي حيث ظلّت تجمعنا صداقة طوال حياتنا. في غضون سنة 1959/ 1960 كنت أمينا بالشعبة الاجتماعيّة ببادوا Padoue حيث باشرنا تنظيم الصراعات الرائعة في جويلية 1960؛ صراعات كان يقودها اليسار الإيطاليّ ضدّ الإدماج في الأغلبيّة الحاكمة المتمثّلة في الديمقراطيين المسيحيين الفاشيست المنتمية للحركة الاجتماعيّة الإيطاليّة5 . تلك هي صراعـــــات جنــــــــــوة Génes وريدجو إميلّا Reggio Emilla التي أُغتيل فيها خمسة أشخاص على أيدي الشرطة. وعلى اعتبار أنّ الحزب الاشتراكي كان الأقوى مقارنة بالحزب الشيوعي في المدينة التي كنت أقطن، لا بل في كلّ أرجاء فينسيا، تجشّمت عناء قيادة الصراعات ذات صائفة من سنة 1960، واعترافا بالجميل أُرسلت من طرف الحزب الشيوعي إلى الاتحاد السوفياتي بدعوة من السفير السوفياتي، لذلك أُستقبلت من طرف قادة الحزب الشيوعي السوفياتي وعلى إثرها توجهت إلى سوتشي للنقاهة جرّاء مرض ألمّ بي. أعتقد أنّي وقعت في أزمة تداخل فيها النفسيّ والجسديّ جرّاء اندهاشي من الغباء الدغمائيّ والبيرقراطيّ الذي أحاط بي. ولم تمر سوى ستّة أشهر بعد عودتي حتّى شرعت في العمل صُلب مجموعة كاديرني روسّي 6 Quaderni Rossi.

• أثناء تزعّمكم لهذه الحركة سنة 1960، لا شكّ أن قراءتكم لماركس قد ألهمتكم الكثير؟

• في الواقع، تعدّ ماركسيّتنا لليلينيّة بالأساس، إنها الماركسيّة ذات الروح الليلينيّة. ففي الحزب الشيوعي كما في الثقافة الشيوعيّة، أُعتبر لينين هو من اِستلهم من الماركسيّة القدرة على القيام بالثورة. لقد ألحّ كثيرا وهو يسأل: كيف السبيل إلى الثورة؟ تملكتنا الرغبة وإن

لم نكن على بيّنة بالجدّية الكافية أنّ الأمر أقرب إلى الاستحالة في الحالة الإيطاليّة، بسبب معاهدة يالطة التي فصلت أوروبا عن العالم الاشتراكي، رغم تفطّن وإدراك [تبعات] هذا الحدث خصوصا من قادة الحزب الشيوعيّ وتحديدا من طرف بالميرو توغلياتي[7] Palmiro Togliatti. وهذا ما جعلنا ننتبه كلّ ما مرّة إلى وجود حركة قد تحمل بعض الأهميّة، منها ذاك الذي حصل في تمرّد جويلية 1960، أو حينما أُصيب توغلياتي في هجوم سنة 1948. الأمر الذي أدّى إلى ردود أفعال عنيفة، نتج عنها احتلال الشيوعيين لعديد المحافظات في جوّ من التمرّد، رغم أن توغلياتي وفي سكرات موته كان يردّد: "الهدوء، الهدوء". ولاغرابة، فقد كان على بيّنة من استحالة الثورة في إيطاليا، فتدخّل الناتو على الأبواب، بمثل ما سيقع في ما بعد من تدخّل للجيش السوفياتي في الجمهوريّات الشعبيّة لأوروبا الشرقيّة.

تلك هي الاتفاقيّات المبرمة عالميا وذلك هو واقع الجغرافيا السياسية الإيطاليّة آنذاك. إلّا أنّ حماسة الشباب وأفكارنا الوقّادة منعانا من الاقتناع بهكذا وقائع، فواصلنا مناداتنا بالثورة واعتماد لينين مرجعا. يعدّ لينين عندنا مطوّع الماركسيّة لتكون سلاحا وقّادا للثورة في الواقع الاشتراكي الروسي، وبالتالي، بالنسبة إلى العالم بأسره. لقد كنّا نقرأ كلّ ما يُنشر: وممّا لاشك فيه أنّ "الدولة والثورة" كانت أولى القراءات بالنسبة للجميع، فهو أوّل ما كان يتبادله الرفاق وأوّل ما كنّا نُناقش. نذكر أيضا، ما العمل؟ وكذلك ماديّة وتجريبيّة نقديّة، وهو نصّ على غاية من التعقيد، لقد كنّا نقرأ كلّ شيء[8].

- **نفهم ممّا تقدّم أنكم كنتم لينينيين قبل أن تكونوا ماركسيين؟**

- أجل، بالتأكيد. لكن، أودّ الإقرار أنني لا أتذكّر إلى من كنت أقرب في تلك الحقبة، نظرا لأهميّة قراءة ماركس التي ستجد حظوتها عندي في ما بعد. قرأت ما بين سنتي 1961 و1963 رأس المال وكلّ ما كتب ماركس. وفي هذا التاريـــخ تحديدا أتممت أعمالي الفلسفيّة السابقة لأصبح سنة 1963 أستاذا. نشرت في هذه الفترة ثلاثة كتب؛ الأوّل حول التاريخانيّة الألمانيّة[9] ، والثاني حول هيغل الشاب[10] . أمّا الثالث، فترجمة "نسق الحياة الإتيقيّة" لهيغل [11]. وفي نفس تلك الحقبة كنت قد اطلعت على كتاب هيغل الشاب لجورج لوكاتش واشتغلت عليه، ليتلوها العمل الضخم الذي مكنني من ولوج الجامعة والذي كان حول الكانطيّة الحقوقيّة[12] .

في هذه الأثناء، تفرّغت للاشتغال حول ماركس دون غيره ليأخذ منّي هذا العمل ثلاثين سنة، وكنت أردّد على الدوام أنني شيوعيّ قبل أن أكون ماركسيّا: لقد استأنفت قراءة كارل ماركس بجديّة طيلة ثلاثين سنة، ولا أنكر عظيم الأثر للتأويلات الماركسيّة التي أثمرتها "كاديرني روسّي"، فأنا مدين لماريو ترونتي [13]، وكنت أناديه بمعلمي رغم تعفّفه.

- **أيّ أورتودوكسيّة فكريّة كانت تطرحها كاديرني روسّي؟**

- كان الحزب الشيوعيّ حزبا شعبيّا، قوامه، فكرة: "نحن حزب الشعب"، وكنّا نقول: "حزب الشعب" لتلافي مقولة "حزب الطبقة"، لأنّ الشعب أعظم وأهمّ من الطبقة. هذا على اعتبار أنّ الطبقة عادة ما تكون موجّهة من خلال الحزب. وبالنتيجة يمكن التضحية بالطبقة لصالح الشعب. ذلك هو التوجّه في ستينات القرن المنصرم، توجّه تنحدر أصوله من الإتحاد السوفياتي كما استوعب التغيرات الإيديولوجيّة الطارئة التي أرساها خروتشوف والإدارة السوفياتيّة بعد سنة 1956. لقد كان الحزب الشيوعيّ شعبيّا بأتمّ معنى الكلمة. إنّه "حزب الشعب بأسره". الحقّ أنني لم أستوعب كيف تداخلت كلّ هذه العوامل في فرنسا؛ لقد تداخلت بكيفيّة مغايرة. ثمّة اختلافات بين الأحزاب الشيوعيّة الأوروبيّة؛ في إيطاليا كان حجر الزاوية، أمّا في فرنسا فالحزب هو صاحب المقام الأوّل. لكن، ستختلف الأمور فيما بعد بحسب الوضعيّات. وعلى سبيل المثال، فقد اتسمت الحقبة الشيوعيّة الأوروبيّة في إيطاليا بهذه الصفة، حيث لم يكن التمايز واضحا بين الحزب والشعب. ولم نكن ندري ما إذا كان الشعب هو من يمثّل الشعبيّة القوميّة أو هو الشعب الأوروبي...المهمّ أنها وعلى العموم، أشياء جدّ متخلّفة.

ومهما يكن من أمر، فالشعبويّة وقتذاك كانت أمرا أساسيّا. وإذا ما رمنا الحديث عن الشعبويّة لنا أن نذكر في هذا المقام مثلا [بيار باول] باسوليني، وهو الشخص غير المرغوب فيه عند ماركسيي كاديرني روسّي: لقد كان بمثابة العدوّ[14] . نذكر ههنا كتاب آلبارتو آزور روزا Alberto Asor Rosa الذي صدر سنة 1965 تحت عنوان: [الكتّاب والشعبويّة][15] ، وقد كُتب رأسا لمواجهة الشعبويّة، أو قل إن شئت لمقارعة هذا المفهوم المتداول للشعب. إنّه لكتاب على غاية الأهميّة في تاريـــخ كاديرني روسّي، الذي لا يؤسّس فقط لطور من تاريـــخ أفكار ماركس، بل ليمثّل عيّنة من البناء الثقافيّ "من وجهة نظر الطبقة العمّالية"، كما قلنا سابقا.

الهوامش:

. كارل ماركس، ورقات الفلسفات السياسيّة، (تحت إشراف، جيليانو بيتشال)، غارزاني، ميلانو، 1947، (كلّ الملاحظات للمحرّرين، ولكن بمراجعة قام بها أنطونيو نيغري).

2 . كارل ماركس، صراع الطبقات في فرنسا، النشرة الإجتماعيّة، باريس، 1984، كما نذكر أيضا: كارل ماركس، الحرب الأهليّة في فرنسا لسنة 1871، النشرة الاجتماعيّة، باريس، 1976.

3 ـ نشأ الحزب الشيوعي الإيطالي PCI)) إثر انقسام الحزب الاشتراكي الإيطالي إبّان مؤتمر ليفورن سنة 1921. ارتأى المناضلون الاشتراكيون حتميّة الثورة ومحايثتها للواقع، فكان الالتفاف حول آماديو بورديغا Amadeo Bordiga الذي تولّى الأمانة العامة للحزب الاشتراكي الإيطالي من سنة 1889/ 1890 إلى حدود سنة 1924 والذي خلفه أنطونيو غرامشي من سنة 1891 إلى غاية سنة 1937. إلّا أنّ الحدثان الفاشي سنة 1922 أسهم في تراجع الحزب الشيوعيّ الإيطاليّ الذي أُجبر في ما بعد على العمل في إطار

السريّة جرّاء منع الأحزاب السياسيّة حتى نهاية 1926 من النشاط (عدى الحزب القومي الفاشي لبيتوني موسيليني). لقد حُوكم آنذاك أنطونيو غرامشي بعشرين سنة سجنا، عندها تولّى بالميرو توغلياتي Palmiro Togliatti قيادة الحزب من منفاه في موسكو إلى حدود وفاته. تأهّل الحزب الشيوعي الإيطالي بفضل دوره في المقاومة أن يكون من أهمّ الأحزاب السياسيّة الإيطاليّة، ليتخلّى عن "المنهج الثوريّ" شيئا فشيئا، لإحلال "المنهج الإيطالي نحو الإشتراكيّة"، مارّا بالانتخابات وإعادة الهيكلة. لم تنقطع علاقته بالاتحاد السوفياتي مع عدم إخفاء اعتراضاته في بعض الأحيان، من مثل رفضه لقمع الانتفاضة الشعبيّة في تشيكوزلوفاكيا سنة 1968. بلغ عدد أعضاء الحزب سنة 1973 المليون والنصف، ليبلغ القمّة في الانتخابات العامة سنة 1976 بما يزيد عن 34% من الأصوات، لتتآكل هذه القاعدة وخاصة العمّالية إلى حدّ انحلاله سنة 1991.

رغم القطيعة التي بدأت سنة 1920، ظلّت العلاقة بين الحزب الإشتراكي الإيطالي والحزب الشيوعي الإيطالي قائمة إلى حدود سنة 1930 خصوصا في مواجهة المدّ الفاشيّ. إلّا أنّه ما لبث هو الآخر أن حُظِرَ سنة 1962. لقد غذّت جذوة المقاومة وشائج القربى بين الحزبين، وما لبثت أن تآكلت هو الآخر قاعدته الشعبيّة مقارنة بالحزب الشيوعي الإيطالي نتيجة الاختلافات الحادة في وجهات النظر بين مكوناته. تحالف الحزبان في إطار الجبهة الديمقراطيّة الشعبيّة في انتخابات سنة 1948، تواصلت الوحدة إلى حدود سنة 1956 حيث كانت القطيعة بينهما، (أنظر الهوامش المقبلة). انفصل الحزب الاشتراكي الإيطالي عن الحزب الشيوعي الإيطالي ليحكم مع الديمقراطيين المسيحيين ما بين سنة 1963 وسنة 1976.

منذ سبعينات القرن المنصرم وبدفع من بيتوني كراكسي (1934 . 2000) انخرط الحزب الاشتراكي الإيطالي بوضوح في المسار الاجتماعي الديمقراطي خصوصا بعد استفحال الفساد الذي قلب المشهد السياسي الإيطالي مع مطلع التسعينات. امّحى الحزب الاشتراكي الإيطاليّ من المشهد السياسي سنة 1994.

4 . أثناء المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي للاتحاد السوفياتي، أعلن نبكينا خروتشوف الأمين للجنة المركزيّة للحزب آنذاك عن جملة من الانتهاكات الستالينيّة استنادا إلى تقرير سريّ. وبعد بضعة أشهر وتحديدا في خريف 1956 انطلقت في بودابيست عاصمة الجمهوريّة الشعبيّة لهونغاريا شرارة عصيان مدني شعبي أدّى إلى قلب الحكومة التي كانت تحت الوصاية السوفياتيّة. وبعد انسحاب آمن للقوات السوفياتيّة قرّر المكتب السياسي قمع العصيان بقوّة، لتقوم القوّات السوفياتيّة بسحق التمرّد خلال بضعة أيّام. أثار هذا القرار حفيظة الأحزاب الشيوعيّة في أوروبا الغربيّة مما أدّى إلى عديد الانشقاقات في صفوفها.

5 . تعدّ الحركة الاشتراكيّة الإيطاليّة حزبا سياسيّا نشأ سنة 1946 بعد أشهر قليلة من سقوط جمهوريّة سالو Salo ويعود أصل هذا الحزب رأسا إلى الحزب القومي الفاشي الذي اختفى وتمّ حضره بعيد تهاوي نظام الحكم الذي كان بينيتو موسيليني يتزعّمه.

6 . كاديرني روسّي (الكرّاسات الحُمر) هي مجلّة أسّسها رانيارو بانزياري Raniero Panzieri(أنظر الهامش 21). تشكّل تجمعا سنة 1963 يضم ماريو ترونتي وأنطونيو نيغري وأبيرتو آروز وسيرجيو بولونا لتأسيس الكرّاسات الحمر وتمّ بعث جريدة الطبقة العمّاليّة الإيطاليّة. لكن، بعد وفاة باناريارى سنة 1964 صدرت الجريدة [المترجم، سنبقي على هذه التسمية: كاديرني روسّي طيلة العمل، أولا، لوقعها على الأذن وثانيا لإرتباطها بالمخيلة أكثر من الكرّاسات الحمر].

7. بالميرو توغلياتي، (1893 ـ 1964): أحد مؤسّسي الحزب الشيوعي الإيطالي بمعيّة آماديو بورديغا Amadio Bodiga وأنطونيو غرامشي. تواصلت الرفقة ليقود الحزب إلى غاية 1927، وهي سنة وفاته. كما بادر بنشر الطبعة الأولى لمؤلفات غرامشي في السجن منذ سنة 1948.

8 . فلاديميرإليتش لينين، ما العمل؟، النشرة الاجتماعيّة، باريس، 1971. الدولة والثورة: العقيدة الماركسيّة للدولة ومهام البروليتاريا في الثورة، النشرة الاجتماعيّة، باريس، 1976. وكذلك، ماديّة النقديّة التجريبيّة، النشرة الاجتماعيّة، باريس، 1976.

9 . أنطونيو نيغري، محاولات حول التاريخانيّة الالمانيّة، ديلتاي وميناك، فيلتربنيلّي، ميلان، 1959، وهي الجزء الأوّل من رسالة الدكتورا، أمّا عن الجزء الثاني من الرسالة فلم يُنشر البتّة وانصبّ موضوعه بالأساس حول أرناست ترولتيش وماكس فيبر.

10 . أنطونيو نيغري، دولة وحقٌّ عند هيغل الشاب، دراسة حول تأثيرات الأنوار على الفلسفة الحقوقيّة والسياسيّة لهيغل، سيدام، بادوا، 1958.

11 . أنطونيو نيغري، كتابات الفلسفة الحقوقيّة (1802 . 1803) عند هيغل، لاتارزا، باري، 1962.

12 . أنطونيو نيغري، حول أصول الحق الشكلاني، دراسة حول مشكل الشكل عند كانط والحقوقيين الكانطيين لسنة 1789 و1802، سيدام، بادوا، 1962.

13 . ماريو ترونتي Mario Tronti عضو في الحزب الشيوعي الإيطالي في خمسينات القرن الماضي. أسّس كاديرني روسّي رفقة رانيريو بانزياري Raniero Panzieri. كما اشترك رومانو ألكاتي Romano Alquati وماسيمو كاسياري Massimo Cacciari وأنطونيو نيغري في تأسيس العدد الأوّل من مجلّة الطبقة العمّاليّة التي توقفت عن الصدور سنة 1967 بعد مغادرة العديد من المتعاونين بمن فيهم ألكاتي ونيغري وسيرجيو بولونا (حيث عمل الأخيرين على تأسيس مجلّة "اقتدار العامل"). توّجت أعمالهم بالمؤلف الأكثر انتشارا في ما يخصّ الطبقة العمّالية ونقصد؛ عمّال ورأس مال، أينودي، تورينو، 1966. (ترجمة موليير بوتنغ)، كريستيان بورجوا، باريس، 1977. كما أعيد نشره سنة 2016. انخرط من جديد بالحزب الشيوعي الإيطالي حتّى أواخر السبعينات، ترأّس قائمات الحزب في الانتخابات البرلمانيّة وأُنتخب العديد من المرّات منذ سنة 1992.

14. لمزيد الاطلاع، أنظر، ص. 30.

15 . ألبارتو آزور روزا، (1933 - ...): ناقد أدبي إيطالي وأستاذ في الأدب، يعدّ أحد روّاد العمّاليّة لكاديرني روسّي ثمّ للطبقة العمّاليّة سنة 1963. نشر سنة 1965 كتابه، الكتّاب والشعبويّة. من أجل الاطّلاع على محتوى الكتاب ومجمل الآراء حوله يمكن للقارئات والقرّاء الذين لا يحذقون اللسان الإيطاليّ العودة إلى الملفّ الذي أعدّه جيساب نيكولاتّي Giuseppe Nicolettiالموسوم بـ"الشعب والأدب، ملفّ آزورا روزا" الذي صدر بمناسبة إعادة نشر كتاب، الكتّاب والشعبويّة الذي يحتوي أيضا على مقدّمة لنيكولاتّي، مختارات من التقديم لألبارتو آزور روزا في اعادة النشر سنة 1988، كما يحتوي أيضا على ملفّ إعلاميّ، (الأدب، رقم 78، 1990، ص، 106 – 126).



الذاتية الثورية
في فلسفة نيغري

فيتشنزو ماريا دي مينو



ترجمة:
محمد خليل وعلاء بريك هنيدي
سوريا - كندا

مراجعة لكتاب «أنطونيو نيغري: فلسفة التقويض» لروبرتو نيغرو، الذي يلخّص أبرز الموضوعات التي تناولتها أعمال هذا الفيلسوف، واضعاً إيّاها في إطار يُظهر بُعدها التقويضي في النظرية والسياسة. وهذه الصفة تكتسب زخماً اليوم في ظل ما نشهده من سيناريوهات حرب وانكفاء الديمقراطيات الغربية.

من بين كلّ المصطلحات التي أفرزها الفكر الماركسي في القرن العشرين، ما زال المصطلح الإيطالي operaismo (المدرسة العمّالية) يلقى صدى واسعاً بفضل قراءته النظرية والعملية لعلاقات الإنتاج والمقاومة الذاتية بأشكالهما المتغيّرة. وفي صفوف هذا التيّار الفكري العدائي، يلمع اسم أنطونيو نيغري. هذا الفيلسوف المولود في مدينة بادوفا الإيطالية تشرّب من الأدبيات الماركسية ووضعها أمام اختبار التحوّلات التاريخية عن طريق النظرية والانخراط المباشر في التنظيم الذاتي لنضالات الطبقة العاملة وتجاربها.

تتمحور فلسفة نيغري حول جوهر الذاتية الثورية (Revolutionary Subjectivity)، مُقدِّمة لنا طروحات متجدِّدة وإبداعية تُزاوج بين مقاربة نظرية لأهم مفاهيم الحداثة وتأثيراتها في المجتمع، وشقّ عملي يبحث عن الظروف الملائمة للتحوّل الثوري بما يواكب تطوّر علاقات الإنتاج والبُنى المؤسّساتية. ويُبيّن لنا نيغري في أبحاثه، التي هي وليدة النصف الثاني من القرن العشرين، حجم التقاطع بين نضالات العمال في المصانع والسياسات الكينزية-الفوردية، مستشرفةً الصعود العالمي للنيوليبرالية بما حملته من نقدية (Monetarism) وأمولة، مع تظهير الأثر الذي طال النسيج الاجتماعي بأكمله بفعل التحوّل الذي طرأ على سلّم التراتبية في علاقات الإنتاج، وتفسير العولمة بأنّها آلية عابرة للحدود لمراكمة رأس المال. وفي ظلّ هذه التحولات البنيوية، يصرّ نيغري على قوّة العمال ونقاط الصراع وأشكال التنظيم التي تولّدها الذاتية. نرى في جوهر أعمال نيغري جدلية مستمرة وثابتة بين نزعة الذاتية في الفكر الشيوعي وأشكال السلطة الوضعية.

في كتابه «أنطونيو نيغري: فلسفة التقويض» (Antonio Negri: Une philosophie de la subversion)، يلخّص لنا روبرتو نيغرو أبرز الموضوعات التي تناولتها أعمال هذا الفيلسوف، واضعاً إيّاها في إطار يُظهر بُعدها التقويضي في النظرية والسياسة. هذه الصفة تكتسب زخماً اليوم في ظل ما نشهده من سيناريوهات حرب وانكفاء الديمقراطيات الغربية. فبين ماركس وسبينوزا وغرامشي، لا تزال أعمال نيغري تولّد «تفاؤل عقل» مُثمراً للغاية يساعد في إدراك أوجه الترابط بين مختلف أشكال الصراع الطبقي الحالية.

تتبع فصول الكتاب الثلاثة المسارات المختلفة لفلسفة نيغري، مرتكزة على الظروف التاريخية لنشأة نظريّاته، إذ يضعها نيغرو على تماس مع كوكبة المفكّرين الذين خالفهم نيغري وأولئك الذين شاطروه توجّهاته. وقبل استعراض الفصول الثلاثة بإيجاز، ترسم لنا مقدّمة الكتاب الإطار العام لاستكشاف الفضاء النظري لهذا الفيلسوف الإيطالي: الأحداث المفصلية في العام 1968، ومحاولة الانقلاب على الرأسمالية الحديثة التي ترافقت مع مكاسب حقّقتها النضالات المناهضة للاستعمار، إضافة إلى نشوء تركيبة اجتماعية جديدة. والأخيرة كانت نتاجاً لانتشار التعليم والتكنولوجيا على أوسع نطاق، فضلاً عن التحوّلات في شروط العمل وأوقاته وطرائق استخراج فائض القيمة. وفي أوساط المدرسة العمّالية، كان مُمكناً قراءة هذا التحوّل من خلال اكتشاف مفهوم «المعرفة العامة» (General Intellect) الذي أورده ماركس في مخطوطته «الغرندريسه» (أسس نقد الاقتصاد السياسي)، التي أصبحت مرجعاً أساسياً لكلّ العمّاليين. وهذا المفهوم يعني عملية التذويت (Subjectification) على أساس العلاقة بين التطوّر التكنولوجي القادر على تلبية احتياجات المجتمع والفرد الاجتماعي، نقطة الصفر للذاتية الشيوعية في الفترات اللاحقة. وهذا المفهوم هو الخيط المشترك الذي يربط مختلف مراحل عمل نيغري، بدءاً من تجربته في مجلة «كوادرني روسّي» (Quaderni Rossi) مع بانزييري، إلى مرحلة ما يُسمى بالـ«العمّالية السياسية» ضمن مجلة «كلاسي أوبيرايا» (Classe Operaia) رفقة ترونتي وأسور روسا وألكواتي، ومروراً بانخراطه في مجموعة «بوتيري أوبيرايو» (Potere Operaio) وحركة «أوتونوميا أوبيرايا» (Autonomia Operaia) وسنوات القمع والمنفى والثورة النيوليبرالية المضادة. وجاءت سنة 1968 كحدث فاصل بين مرحلتين تاريخيتين من الصراع الطبقي، الأولى ارتبطت بصورة العامل المحترف مع هياكلها التنظيمية المرجعية الخاصة (الهيكل الجامد للحزب مثلاً)، أمّا الثانية فارتبطت بالعامل الجماهيري (Mass Worker) الذي أنتجته الفوردية، مع ما صاحب هذه المرحلة من تركيبة فنية-علمية تضم قوى عاملة بمؤهلات علمية عالية.

ما يطرحه نيغري بوصفه تحوّلاً حقيقياً للصراع الطبقي (ومنه أتى عنوان الفصل الأول من الكتاب) هو في الوقت عينه تحوّل ذاتي للطبقة نفسها. وتستمد العمّالية طابعها التقويضي، ضمن إطار الماركسية، من تركيزها على البُعد الجماهيري لقوّة العمل كونها شرسة لا تقبل الانصياع، فضلاً عن أنّها المُحرّك الدافع لتطوّر الرأسمالية، إذ يؤكد ترونتي في مؤلفه الشهير «العمّال ورأس المال» أنّ الصراعات الطبقية سبقت التطوّر الرأسمالي ورسمت آلياته. وتأتي فلسفة نيغري المُطعّمة بالجدلية الهيغلية وبقراءاتها المعمّقة لأساس نشأة الدولة البرجوازية لتضيف بعداً جديداً على هذا التضافر الفكري وتُضاعف تأثيراته: بالنسبة لنيغري، تكمن القوة الطبقية في نشر مبدأ الرفض المطلق للعمل وفق الهياكل الرأسمالية وللحلول المقدّمة من الديمقراطية الاجتماعية، وهو ما يتجلى بالتالي في القوة الطبقية المستقلة. وعند هذه النقطة المفصلية، انشق نيغري عن صفوف المناضلين والمثقفين الذين بعد أن شهدوا استنزاف قوة عمّال المصانع، رجعوا إلى كنف الحزب الشيوعي الإيطالي لتجربة حلول تنظيمية ومؤسّساتية جديدة مستندين إلى قوة الرفض لبناء مشروع ذاتية ثورية جديد.

هذا التحوّل في الذاتية الطبقية اتخذ اسم العامل الاجتماعي، ما يدلّ على اتساع رقعة القوى العاملة لتشمل شرائح أخرى منتشرة في المدن الكبرى. وأصبح ذلك المحرّك لنزاعات مستقلّة في مختلف أرجاء إيطاليا (وأوروبا إلى حد ما) طوال سبعينيات القرن الماضي، وهذه النزاعات جرّبت شكلاً جديداً من أشكال الانتقال إلى الشيوعية تفاوت بين حركات تمرّد واسعة ومقاومة ثقافية خفية ونزاعات مسلّحة، وقد قابلها قمع مأساوي في ظل صدام عنيف بين أجهزة الدولة (بما في ذلك الحزب الشيوعي الإيطالي) وأوساط التقويضيين الاجتماعيين.

أمّا المرحلة الثانية من إنتاج نيغري النظري، وقد جاءت في ظل موجات القمع، فتناولت هذه الموضوعات بعمق. والكتاب الذي استهل به هذه المرحلة التي أطلق عليها هو وغواتاري اسم «سنوات الشتاء» (وهو عنوان الفصل الثاني من كتاب نيغرو) فيمكن وصفه بمؤلف كلاسيكي في الماركسية المعاصرة، «ماركس ما بعد ماركس» (Marx Beyond Marx)، وفيه استعرض نيغري أبرز المفاهيم الواردة في «الغرندريسه» مركّزاً على التحوّل من الخضوع

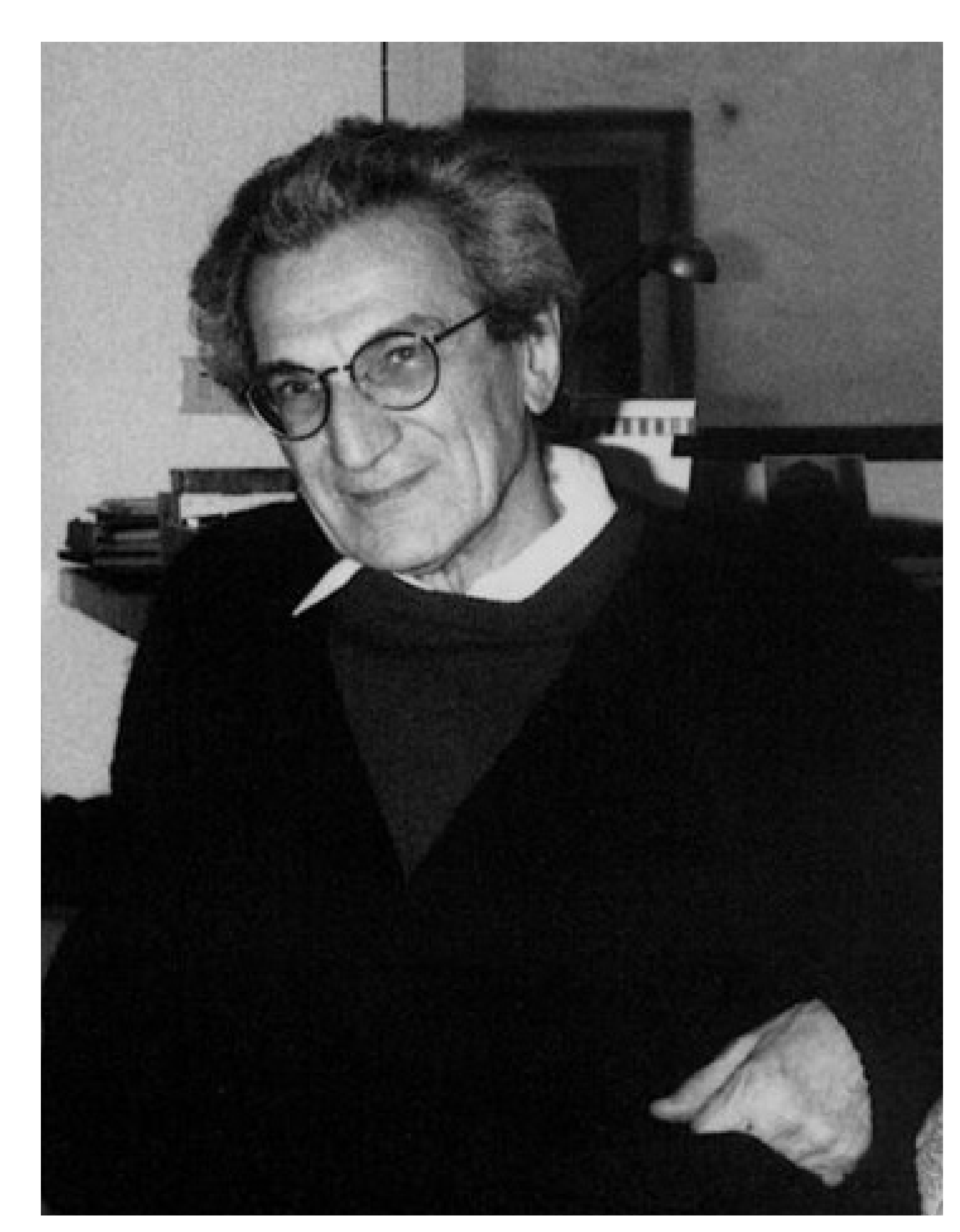
الشكلي للعمل إلى رأس المال في الحقبة الفوردية إلى الخضوع الفعلي، أي وضع القيمة كاملةً في قوة العمل ضمن بيئة الإنتاج داخل مكان العمل وضمن بيئة إعادة الإنتاج خارجه، وهذا ما يعبّر عن تجاوز قانون القيمة بمعناه الكلاسيكي.

هذا التحوّل التاريخي، الذي سيمهّد الطريق لاحقاً أمام تأملات عن حقبة ما بعد الفوردية في أواخر التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة، هو منبت هذا الشكل المحدّد من العدائية الذاتية المذكورة آنفاً، أي عدائية العامل الاجتماعي، وهو ما سمح لنيغري بتركيز تحليله للذاتية على مجال الأنطولوجيا. الكتاب اللاحق، «الاستثناء الجامح» (L'Anomalia Selvaggia) المخصّص لسبينوزا والمكتوب في خلال الفترة التي قضاها في السجون الإيطالية، يربط هذا التحوّل الفكري بالتطوّر المتزامن للمادية الفلسفية والنزعة الجمهورية الراديكالية، ومركزه يقع على وجه التحديد في ديناميات التذويت القائمة على قوّة التفرّد في السيرورة التاريخية. تتحوّل الكوناتوس السبينوزية، بين يدي نيغري، إلى قوة مكوّنة للذاتية السياسية وعنصر يمكن الاستثمار فيه سياسياً في ظل الاضطراب الذي حدث ببطء في نهاية الدورة القمعية. بهذا المعنى، منفتحاً على مواجهة الثقافة الفلسفية في الثمانينيات المشبعة بالهايدغرية التي أعلنت انتهاء مرحلة التفكير في الثورة الاجتماعية، يستخدم نيغري سبينوزا ليقبض على مجموعة أدوات الفينومينولوجيا الوجودية الهايدغرية، المكرّسة للأنطولوجيا، ويقوّض أوجه وجودها. في اتصال مع الفكر ما بعد البنيوي الفرنسي (فوكو، دولوز، غواتاري نفسه)، يشدِّد نيغري على إنتاجية البعد الأنطولوجي لأخلاق الرغبة وعمليات التذويت، رابطاً إياها بتحليل متجدّد للتحوّلات الإنتاجية في البنية الاجتماعية: تتكثّف مجموعة الأفكار هذه لتأتي بمفهوم «العمل الفكري»، وهو مفهوم يجمع الذكاء التقني العلمي والمعرفة العامة، ومفهوم «الإنتاج غير المادي»، أو البعد الاقتصادي المباشر للعمل في سلاسل القيمة الثقافية والاجتماعية والحضرية. أصبحت «البروليتاريا الذهنية» في فكر نيغري، والموجة الجديدة من الأفكار المستقاة من المدرسة العمّالية، منبت العداء الجديد في نهاية الثمانينيات. وما يشدّد عليه نيغرو هو المركزية التي يكتسيها البعد التاريخي لأنطولوجيا الذاتية الثورية في هذه المرحلة من تفكير الفيلسوف، موضوع الفصل الثالث من الكتاب.

الفصل الثالث الذي يبدأ بالكتاب الرائد «السلطة التأسيسية» (Il Potere Costituente)، يحلّل البعد المتنامي للصراع الطبقي، ويردّه إلى البدائل المؤسسية التي أنتجتها الذاتيات التابعة في التاريـ...خ وإلى خط فلسفي «مغضوب عليه» قادر على تثمين قوة النضالات واستقلالية الذاتية. مكيافيلي وسبينوزا وماركس ولينين هم الذين مكّنوا الفيلسوف من تسمية الشكل الجديد للذاتية، وأعني المتعدّد، وهو مفهوم يجمع كلاً من القوة الأنطولوجية للرغبة الثورية والبعد الجزيئي والمتفشّي للتركيبة الطبقية لقوة العمل الفكرية الجديدة. إن التفكير المتجدّد في العداء المتأصل في الديناميات التاريخية يسمح لنيغري بالتركيز على التحوّلات البنيوية للفاعليات الحكومية مع تحوّلات أنماط الإنتاج الرأسمالية. إن التحوّل محل التركيز، في هذا السياق، هو التحول من «رأس المال العالمي المتكامل» إلى «الإمبراطورية»، إلى عكس العولمة السياسية والاقتصادية ذات الخصائص فوق الوطنية. ولكنه أيضاً تحوّل في التناحر الكائن داخل رأس المال المعرفي بين الإنتاج الاجتماعي للمشاعات والاستيلاء عليها. إن المسار من الإمبراطورية إلى التجميع يستبق، ويتبع، التعبئة ضد العولمة النيوليبرالية والعمليات

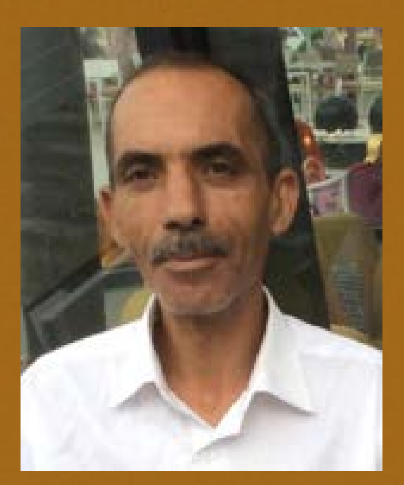
الحربية، ومنها التعبئة ضد الأزمة المالية 2007-2008 التي أسفرت عن حركة ساحات العمّال والطلاب الإيطاليين غير المستقرين، وحركة احتلوا وول ستريت وحركة الغاضبين، وصولاً إلى حركة السترات الصفراء، ويوضح العلاقة الوثيقة بين تفكير نيغري وجولات الصراع الطبقي، وبين وضوح تفكير الفيلسوف وقدرته على قراءة اتجاه الحركات والتغيرات في الهياكل الحكومية.

في الختام، يقع فكر نيغري في الأصل ضمن تحوّرات التركيبة الاجتماعية للطبقة العاملة والبروليتاريا، وهو فكرٌ حاول أن يعيد للباحثين والمناضلين القوة الأنطولوجية والجوهرية للتقويض المناهض للرأسمالية. لقد قدم نيغرو، بتأريخه الأنطولوجيا الثورية للمفكّر الماركسي، صورة له، بنفس القدر من القوة والألمعية، تدعو إلى التفكير في الوضع الحالي للصراع الطبقي، وفي واقع المشروع الثوري وقوة الوجود المشترك، وفي الأخلاق الشيوعية الجديدة للصراع الطبقي داخل الثورة المضادة للفرد المملوك وأشكالها الحالية وضدها.



أنطونيو نغري:

حوارات ودراسات



ترجمة:
د. محمّد الهادي عمري
تونس

أنطونيو نغري: الفيلسوف المترحّل

فيلسوف وسياسي ولد في 1 أوت 1933 بمدينة بادوفا Padova بشمال إيطاليا، نشأ في وسط عائلي شيوعي، وتعرّف مبكّرًا على الأطروحات الماركسية عن طريق والده الذي يُعتبر واحدًا من المؤسّسين الأوائل للحزب الشيوعي الإيطالي. أصبح نغري أستاذًا للفلسفة السياسية بجامعة بادوفا، أسّس ما يُسمى بالقوى العمّالية Potere Operaia سنة 1969، وكان عضوًا نشيطًا وقياديًا ومنظّرًا لحركة الاستقلالية العمّالية Autonomia Operaia مع ألبرتو أزور روزا Alberto Azor Roza وماريو ترونتي Mario Tronti وورمانو ألكاتي Romano Alquati الذين أسّس معهم سنة 1964 مجلّة " الطبقة العاملة " Classe Operaia.

في أواخر السبعينات من القرن الماضي حُكم عليه بثلاثين سنة سجنًا بعد أن أُتهم بكونه العقل المدبّر للمنظّمة الماركسية اللينينية " الألوية الحمراء " Brigate Rosse المتورّطة في اختطاف واغتيال ألدو مورو Aldo Moro رئيس الوزراء الإيطالي وزعيم الحزب المسيحي الديمقراطي في ماي 1978. سنوات سجنه الست نشر فيها أهمّ كتبه ولم يطل به الحال أكثر وراء القضبان إذ ترشّح للبرلمان الإيطالي ليصبح عضوًا بمجلسه ومكّنته الحصانة البرلمانية من الهروب إلى فرنسا ليقضي ما يُقارب العشرين عامًا في المنفى أين درّس في جامعة باريس 8 والجامعة الدولية للفلسفة إلى جانب جيل دولوز Gilles Deleuze وفيلكس غاتّري Félix Gattari الذي كتب معه " الفضاءات الجديدة للحرّية "، وتعرّف على كبار أعلام الفلسفة الفرنسية المعاصرين له أمثال ميشال فوكو Michel Foucault وجاك درّيدا Jacques Derrida وإتيان باليبار Etienne Balibar وغيرهم، وقدّم تحت اشراف لويس ألتوسير Louis Althusser تسع دروس حول ماركس Marx نشرت في كتاب " ماركس فيما أبعد من ماركس " سنة 1978. التقى بجوديث ريفيل Judith Revel التي ترجمت معظم كتبه ومقالاته من الإيطالية إلى الفرنسية، وربّما المنعرج الحاسم في مساره الفكري هو لقاؤه بالماركسي الأمريكي أستاذ الفلسفة والآداب ميخائيل هاردت Michael Hardt الذي أنجز أطروحة دكتورا حول فلسفتي دولوز ونغري. هذا اللقاء أثمر مجموعة من الكتب أثارت في مفتتح الألفية الثالثة جدلاً عالميًا واسعًا وهي "الامبراطورية" و"الجمهور" و"الكومنولث" و"إعلان. هذا ليس بيانًا". سنة 1997 عاد نغري إلى إيطاليا ليستكمل مدّة عقوبته رهن الاقامة الجبرية حتّى أُفرج عنه نهائيًا سنة 2003. أنطونيو نغري واحدٌ من كبار المنظّرين الذين أثّروا في حركات " العولمة المغايرة "، فلقد أشادت صحيفة نيويورك تايمز New Work Times بكتاب "الامبراطورية" واعتبرته «أوّل وأضخم تأليف نظري في الألفية الجديدة»، ووصفه سلافوي جيجاك Slavoj Žižek بـ «البيان الشيوعي للقرن الواحد والعشرين». أنطونيو نغري الملقّب بطوني Toni بقي غير مقروء نسبيًا ولم تلتفت إليه الدّرسات النقدية في فرنسا إلاّ قليلاً بالرّغم من كونه يعيش ويُدرّس بها منذ أكثر من عشرين سنة تخلّلها انقطاع دام ست سنوات إبّان سجنه في إيطاليا والتي عقبتها الاقامة الجبرية والمراقبة المشدّدة التي سُلّطت عليه. نغري مترجم هيغل إلى الإيطالية ولكّن أيظًا المختصّ في كانط kant وديلتاي Dilthey وليوباردي Leopardi وسبينوزا Spinoza وماركس Marx. أنطونيو نغري هذا الفيلسوف البدويّ المُترحّل هو عنوانٌ لمسارٍ فكريٍّ عميقٍ وطويلٍ فيه اقترنت حياته بروحٍ نضالية استثنائية، هو اليوم مركز ثقلٍ في تجديد الفكر الماركسي على الصعيد العالمي، وهو لايزال يكتب إلى اليوم وبلغاتٍ متعدّدةٍ كالأنقليزية والاسبانية والبرتغالية فضلاً عن الفرنسية ولغته الأم الإيطالية. يعيش الآن مترحّلاً من البندقية إلى باريس ومن باريس إلى البندقية بعد أنْ هدّه المرض وتعب سنين الرّكض في عواصم العالم التي أعلن فيها اعجابه بشعار طلاّب ثورة ماي 1968 «اركض يا رفيقي...الماضي يُطاردنا». هذا الفيلسوف المقاوِم لم يترك لنا فلسفة للمستقبل بقدر ما وضع لنا أسسًا لفلسفة المقبل.

أن تقرأ أنطونيو نغري، كأنّك تمشي على رمال ميتافيزيقا متحرّكة لم تطأها أقدامٌ، وأن تكتبَ عنه، فكأنّك ترقصُ داخل-خارج جاذبيّة تاريـخ الفلسفة الذي سيّجته الابتسارات الأفلاطونية واللاّهوت المسيحي. عادةً ما تنفتح مسارات التأويل في طيّات ما يرشح عن القراءة، لكن مع نصوص نغري، مساحات التأويل ومناخاتها لا تضيق وتتّسع حسب إرادة مُرتاديها، وإنّما هي وِهادٌ مجهولة ولا معالم تُحدِّدها غير مفاتيح المغامرة التي تقتحم أبوابها. أمّا وأن تُترجم أو تنقل إلى أرضك ولغتك، وللمرّة الأولى، فلسفةً منسيةً حاكمتها بقسوةٍ منابتها الغربية، فتلك تُخوم مخاطرة أخرى عواقبها غير آمنة. النّصوص التي تركها هذا الفيلسوف في شكلها، ولغتها، ومضامينها، وتقطّع أزمنة كتابتها ونشرها، ووحشة الأمكنة التي رافقت ولادتها، لا تُتيح حركة القراءة إلاّ على قاعدتها. هي، ولا ريْب، نصوصُ نسيان لا نصوص ذاكرة، لكن كيف لنا أن نُقيم في نصوصٍ زمنُ كتابتها ليس زمنُها؟ كيف سنُترجم نصًّا أنجبته المنافي والسّجون؟ كيف سنتابع، بلغة نيتشه، هذا الذي وُلِدَ-غدًا Né-demain إذا كان النّسيان هو الأفق الذي فيه تصيّرت فلسفته فكرًا يُواجه سخرية الأقدار وعبثية الوجود؟ هل النسيان ذاكرة مارقة تجرُّ من يُعاندها إلى أبوابها المُوصدَة؟ هل على الفيلسوف أن يكون بلا ذاكرة كما تقول الوصيّة التي لم يكتبها نغري بعدُ؟ وأخيرًا، ما سبيلنا لإعادة رسم خرائط هذا الفكر، والأمر يتعلّق بكتابات تحتفي بنفسها "فلسفة بلا زمن"؟ ليس ثمّة صعوبة أشدّ من أن نقرأ-نترجم نغري ذاك الذي أعلن، وفي أكثر من موضع، أنّه "لا يُقرأ ولن يُقرأ". قد يكون الهاجس الذي قاده هو إعادة "الفلسفي" إلى مراتِعه الأولى قبل أن تُحنّطه الأنساق، وتجمّده الحداثة، ويـُهجّنه اللاّهوت، وقبل أن يُسحق بين دفّتيْ رحى المادّية الميكانيكية والمثالية. نغري نذهب إليه إيّابًا لأنّنا لا نذهب إليه إلاّ وهو مقبلٌ، والمقبلُ هو ما "وُلِدَ-غدًا"، أو هو زمنٌ قادمٌ من سحيق الماضي الما قبل سقراطي، من تلك الأعماق والسّطوح التي تتلوّى مُشرئبّةً في حاضرٍ لا يقولها، ومع ذلك، يقول إرتكاساته وفراغاته الأنطولوجية المُوحشة. المقبلُ هذا، هو اللاّراهن L'Intempensif حين ينفجر الآن في عَدد حركته، اللاّراهن ليس زمنًا خارج الزّمان، وإنّما هو صيغةُ النسيان التي وِفقها ينفتح الزّمان على ممكناته في وجه الكائن أبدية عارية تُلاحق زمان آلهته العتيقة. هي نصوصٌ تجتهد في الكشف عن التحوّلات التاريخية للسّلطة في عالم الإنتاج الخفيّ، ذاك العالم الذي ترتفع من أعماقه أصواتها البكماء، وتتزاوج على سطوحه المحرّزة المقاومات وأفعالها. هذه النصوص التي ننقلها من الفرنسية إلى العربية كتبها صاحبها بلغات كثيرة، وفي أزمنة متباعدة وأمكنة مختلفة وأوضاع متنوّعة.

المَسْخ السّياسي
الحياة العارية والإقتدار [1]

الحياة العارية *

هناك من يزعم أنّ الحياة حتّى وإنْ احتلّها المسْخ هي في الواقع "حياة عارية"، ويضعون اسم "الحياة العارية" أو وهْمها مقابل واقع البيوسياسة وشراسة الصّراعات التي تحتدم داخلها (أو على جهة معاكسة، يضعون دائمًا وبطريقة متواترة وخطِرة آليات الهندسة البيولوجية القوية، وهي صيغة أخرى للفعل في/ضِدّ المَسْخ البيوسياسي). لكن لنعد إلى "الحياة العارية"، بصيغة سقراطية، يتعلّق الأمر بإرادة فهم ما يتوارى خلف هذا الاسم. ماذا يُمكن أن يعني هذا المصطلح "الحياة العارية"؟ وما يهمّنا خلافًا لذلك هو فهم ما يُمكن أن ترتكز عليه أجسادنا لا في مقاومتها فحسب وإنّما في هجومها أيضًا، ولا في قوّة معارضتها فقط وإنّما في إقتدارها على التحوّل. لا وجود لحياةٍ عاريةٍ في الأنطولوجيا مثلما لا وُجود لبُنى إجتماعية دون تنظيمٍ أو كلامٍ دون دلالة. الكوني عينيٌّ وعندما يسبقنا في الزّمن والتاريـ...خ، فإنّه يمثُل أمامنا دائمًا على نحوٍ مُتجدّدٍ بوصفه شرطًا أنطولوجيًا، ويتبدّى بالنسبة للإنسان شكلاً أنثروبولوجيًا (صلبًا ومُهيّأً ويتعذّر قلبه). نحن نعتبر، إذن، أنّ إيديولوجيا "الحياة العارية" هي خدعة ينبغي محاربتها (تمامًا مثل صناعة الجينوم والهندسة الوراثية الحيوية ومطامح الهيمنة على النّوع). هل كان الفيتناميون في الحرب أو السود المتمرّدين في محاجرهم عراة؟ هل كان العمّال أو طلاّب السبيعينات عُراة؟ على الأقلّ، لا نقول حين نحكم عبر الصور أنّ المقاتلين تعرّوا بقنابل النابالم، وأنّ الطلاّب المتمرّدون كانوا عُراة إثباتًا لحرّياتهم. في الواقع، إذن، هؤلاء الأبطال بزخارفهم العظيمة وبانفعالاتهم واقتداراتهم كانوا بملابسهم، وتوصّلوا أحيانًا إلى أن يصنعوا من تلك الملابس موضةً وموسيقى، في كلّ الحالات، لم يكن بامكانهم أن يكونوا عُراة لأنّهم حملوا وِزْر التاريـ...خ على أكتافهم وغمرتهم التاريخية. ورغم ذلك يزعم البعض أنّ الإنسان يمكن أن يُعرض على السّطة جسدًا عاريًا [ويبقى معنى هذه الصورة موضع شكٍّ: هل أنّ الإنسان هو العاري أم أنّ العاري هو الإنسان؟ وهل يصنع العُرْيُ الإنسان أم العكس؟ فعلاً، تحت اكراه الايديولوجيا وعنف السّلطة هناك لحظات تطابقت فيها كلّ هذه التجارب على نحوٍ مرعبٍ حيث كان العُري مفروضًا على الإنسانية]*. يُطرح علينا اليوم ومن جديد هذا المشهد التاريخي وبشكلٍ مزعجٍ، كلّ شيء يحدث كما لو كانت السّلطة في حاجة دائمة إلى أن تُظهر لنا العُري كمحنةٍ أزليةٍ بغاية ارهابنا (هل أنّ العُري البروليتاري بما هو أثرٌ للانفعال الثوري هو من قَلَب العالم وجعل البورجوازية عارية؟ أم أنّ الأمر يتعلّق بانتقامٍ بعديٍ وردّ فعلٍ بورجوازي وحكمة هوليودية لتجنّب الكارثة، والفشل الحاصل في مواجهة الاصلاحات المتزايدة؟)2 باختصار، الايديولوجيا جعلت العُري مطلقًا وأدمجته في رعب المعسكرات النازية. لكن لماذا؟ هناك تفاوت كبير بين هذه الصور، ومن الاستحالة صياغة علاقة تناسبٍ بينهما، أي بين الدّعاية الشديدة للسّلطة والحقيقة التاريخية الفعلية.

أنطونيو نغري:
بناء حداثة جديدة

حوار أشرف على اعداده :
باتريس بولون3

من مقدمة الحوار

في عملٍ يحمل عنوان "الإمبراطورية" كتبه نغري بالاشتراك مع الأمريكي مخائيل هاردت، ونُشر لأوّل مرّة بالانجليزية سنة 2000، وهذا المصطلح الذي أبدعه يتطلّب تدقيقًا حتّى لا نستعمله بشحنته الدّلالية التقليدية. "الامبراطورية"، وفق نغري، لا يُمكن ارجاعها إلى ظاهرة الامبريالية كما حلّلها ماركس وروزا ليكسمبورغ في أزمنتهما. وهي لا تصف الإرادة التوسّعية لرأس المال انطلاقًا من مركزٍ ما أو "عاصمة" نحو أراضٍ بكرٍ بغاية استعمارها. الامبراطورية هي، إذن، « شكل سيادة »، ولكنّها سيادة جديدة غير مرتبطة بالدّول-القومية وفي نزاعٍ معها، الولايات المتّحدة الأمريكية هي الدّولة التي تتزّعم العالم، لكنّها حسب نغري، ليست قوّةً امبريالية مثلما كان أمرُ الدّول الأوروبية سابقًا، ولا هي كذلك مركز الامبراطورية. هي سيادة تُعبّر فقط عن هيمنة نمطٍ رأسمالي معولمٍ لا مركز له، أو مركزه يُوجد من الآن فصاعدًا في كلّ مكانٍ. هذا لا يعني أنّ عالمنا اليوم دون قيادةٍ. الامبراطورية تحكمُ اليوم وهذا أمرٌ واقعٌ، ولكنّها تُمارس سلطتها عبر سلسلة منظّمات قومية وما فوق-قومية يُوحّدها نفس المنطق.
باختصار، الامبراطورية سلطة «لا مُمركزة ولا مُتعيّنة». وضعيّةٌ ستُغيّر الكثير من الأشياء في التحاليل التي يُمكن أن نقوم بها في علاقة بالعالم الرّاهن وآفاق الفعل التي سنذهب إليها: ببساطة، في هذا الاطار الذي يتجرأ على "الأبدية"، والذي لا تستغلّ فيه السّلطة العمل فحسب، وإنّما تميل إلى الفعل في حياة الذّوات برمّتها لتغييرها حسب عبارة ميشال فوكو، ففي البيوسلطة والحروب تتصيّر الذّوات "عمليات بوليسية"، وعلى العكس ممّا اقترحه ماركس، ليس رأس المال هو من خلق البروليتاريا. إجابة الرأسمالية على رغبات الجمهور هي الأمبراطورية. "الجمهور" مفهوم آخر اعتمده نغري في كتابه الذي يحمل نفس الكلمة سنة 2004 والذي يعني "كثرة الاختلافات الفريدة" التي يبتكرها البشر للتحرّرِ. الجمهور بامكانه تشكيل «امبراطورية مضادّة» حتّى وإن كان عفويًا من خلال رغباته وحياته.
أصبح أنطونيو نغري واحدًا من الملهمين الكبار الذين أثّروا في حركات "العولمة المغايرة" مع صدور الكتابين اللّذين نشرهما بالاشتراك مع الأمريكي ميخائيل هاردت Michael Hardt وهما كتاب "الامبراطورية" الذي أشادت به صحيفة نيويورك تايمز New York Times واعتبرته «أوّل وأضخم تأليف نظري في الألفية الجديدة»، ووصفه سلافوي جيجاك Slavoj Žižek بـ«البيان الشيوعي للقرن الواحد والعشرين» وكتاب "الجمهور". أنطونيو نغري الملقّب بـ"توني Toni " بقيَ غير مقروءٍ نسبيًا، ولم تلتفت إليه الدّراسات النقدية في فرنسا إلاّ نادرًا بالرّغم من كونه يعيش ويُدرّس بها منذ أكثر من عشرين عامًا تخلّلها انقطاعٌ دام ست سنوات إبّان سجنه في إيطاليا والتي عقبتها الاقامة الجبرية والمراقبة المشدّدة التي سُلّطت عليه4 . أيكون هذا

ماضي مناضل سياسي "مستقل" لعب دورًا محوريًا في الصّراع السياسي للعمّال خارج أُطر تنظيماتهم التمثيلية من أحزابٍ ونقاباتٍ، واقترن اسمه بتهمة التآمر الموّجهة إليه دون أيّ دليلٍ في اغتيال الوزير الأوّل الايطالي ألدو مورو Aldo Moro هذه التهمة أزعجته كثيرًا وأجبرته على الرّحيل القسري إلى فرنسا؟

مهما يكن من أمرٍ، فهذا الأستاذ السابق للفلسفة السياسية بجامعة بادو Padoue، والمترجم لآثار الهيغلية إلى الإيطالية، لكن المختصّ أيضًا في كانط Kant وديلتاي Dilthey وليوباردي Leopardi وسبينوزا Spinoza وماركس Marx. هذا المفكّر وقع ترذيله في إيطاليا ونُعت بـ"المعلّم الرديء" ومُفسد الشبيبة الناشطة في سنوات السبعينات. أنطونيو نغري برز في الوقت الحالي كواحدٍ من المجدّدين الأكثر أهميّة رغم ماركسيته المركّبة. أمّا فيما يتعلّق بمفاهيمه الكبرى مثل "الإمبراطورية" و"الجمهور" و"المشترك"، وإنْ كانت مفاهيم ملتبسة، فقد وفّرت مفاتيحًا مفيدة لفهم تطوّر عالمنا. ليس ثمّة ما يجعلنا نُجانب الصّواب: فهو من أصدر ثلاثة كتب الواحد تلو الآخر، وحوار مطوّل "وداعًا الاشتراكية"، ومحاولة حول "الصّراعات زمن العولمة في أمريكا اللاتينية"، و"الشمولية"، وأعاد نشر كتابه النظري الكبير "الاستثناء البرّي. الاقتدار والسّلطة عند سبينوزا" الذي صدر أوّل الأمر باللّغة الايطالية سنة 1981 مع مقدّمة لجيل دولوز Gilles Deleuze أُعيد نشرها ضمن نصوصٍ مختارة في مجلّة Multitude, politique des multitudes. وتحت إشراف كريسيان لافال Christian Laval نُشرت أبحاث ومساهمات مختصّين في التاريـــخ والفلسفة وعلم الاجتماع مستوحاة من أطروحاته في عمل بعنوان " أنقذوا ماركس" Sauver Marx.

الكثير من العلامات الدّالة على الدّور الذي يُمكن أن تلعبه أفكار أنطونيو نغري في ضرورة مراجعة الفكر السياسي لليسار، لكن أهميّتها تكمن أيضًا في تحليل ظاهرة العولمة الليبرالية لأنّه-بالتدقيق-وربّما من نافل القول أنْ نهتمّ جيّدًا بآثار نغري والأسئلة التي يطرحها، لا قصد مشاركته خياراته السياسية، سواءً القديمة أو الحالية، وإنّما أنْ نعود إلى "رجل صريـــح" يبحث عن فهم العالم الذي يحيط به.

رسالة إلى نانّي حول البناء

18 ديسمبر 1988

أنطونيو نغري[5]

حين أفكّر في أزمنتنا، في الثورة الرائعة التي عشناها وفي الثورة المضادّة التي كابدناها، عندما أفكّر في التناظر العميق بين عصرنا وأزمة النهضة وبداية الحداثة، أفكّر كذلك، في الكتّاب الكبار الذين طبعوا تلك اللّحظة: من فرانسوا رابليه François Rabelais بشكلٍ خاصٍّ، أو لاعتبارات أخرى (من أبعادٍ ثقافية أخرى وإنْ كانت تعكس في الواقع نفس عناصر الأزمة)، إلى تيوفيلو فولنغو Teofilo Folengo، وصولاً إلى ميغال سرفنتي Miguel Cervantès. وأتساءل

إلى أيّ حدٍّ يمكن لعالم جديدٍ-أقصد اليوم، عالم الإنسانوية والبرجوازية، عالم التجريد التكنولوجي والاشتراكية- أنْ يتبدّى، في بداياته، مُتعذّرًا على الفهم؟ وهذه القوى التي تعيش في هذا العالم وتقترح من جديد، كيف لها أن ترغب فجأة في تنظيمٍ خياليٍ وحرٍّ؟ في عصر النهضة قُدِّم الطابع المتحرّر وغير المكتمل لبنية العالم الجديد بنبرة الضّحك والهزل الكبير-الفنّ نشأ عمّا كان يحدث "في التحت". ماذا عنه اليوم؟ ما تزال مكانة الهزل والضّحك والتهكّم قائمة. فالضّحك يجد اثباته الميتافيزيقي فيما يُميّز الإنساني، أي في الانكسار الهائل ونظام التعارض المفرط. التعريف الوحيد الملائم للضّحك هو الانفصال والتضادّ. ومع ذلك، فالازدهار العظيم للخيالي والهزلي الذي أشرنا إليه من خلال ذلك المثال التاريخي لا يُمكن أن يكون نموذجًا لمقاربة واقعية للتجريد في أزمنتنا اليوم، لأنّ التحوّل التاريخي، في اللّحظة الرّاهنة أصبح تحوّلاً بيولوجيًا-. ومع ذلك، حتّى وإن ظلّ الضّحك قيمة مقترنة بالحياة، فإنّه ليس مفتاحًا للمعرفة، وحتّى عبر الوجوه الجديدة للخيال لن يكون أداةً لاكتشاف الواقع الأنطولوجي-المستعصي، الاشكالي، الشرس. لكن فيما أبعد من الضّحك، تبقى، مع ذلك، المفارقة، والتطرّف المثالي، وامكانية تسمية الحقائق الجديدة، واسترداد الكلام بطريقة جذريّة أصلية. لأنّ تعيين هذا العالم المجرّد الجديد يكون بالاستيلاء على الكلام. ها هنا بالضبط يكمن الاختلاف الكلّي مع أزمنة النهضة: تُوجد أيضًا اقتدارات خارجية للبناء الإنساني والتاريخي للواقع-وبناء الواقع يُقدَّم، إذن، كتصنيع وإنتاج بواسطة موادٍ خارجيةٍ، والإنسان ذاته تصيّر اليوم ماهية مُستلَبة ومجرّد قوّة عملٍ. لكن كلّ ذلك انتهى اليوم: بناء الواقع يتمّ بالتوازي مع بناء الأداة التي هي في ذات الوقت بناء العالم. لم تكن المفارقة بهذه القوّة دائمًا، ولم تُحلّ أيضًا بشكلٍ بهيجٍ. فالابستيمولوجي والأنطولوجي ينامان تحت نفس الغطاء.

إنّ إمكانية بناء العالم هي شأنٌ، في مجمله، يعود إلينا: بالإمكان بناء العالم تمامًا مثلما كانت لنا إمكانية هدمه. الفنّ في هذه العملية الجذريّة يسبق حركة المجموع الإنساني. الفنّ سلطة مؤسِّسة واقتدارٌ أنطولوجيٌ تأسيسيٌ، وعبره تُعيد السّلطة المشتركة للتحرّر الإنساني تشكيل قَدَرها.



الإنتاج البيوسياســي

أنطونيو نغري وميخائيل هاردت[6]

الصورة الأكثر اكتمالاً لهذا العالم هي تلك التي يُعبَّر عنها في منظورٍ مالي. ومن هذه الزاوية نستطيع أن نلاحظ أفق القيم، وآلة التوزيـــع، وميكانيزم التراكم، ووسيلة التواصل، والسلطة، واللغة. ليس ثمّة شيء، لا توجد "حياة خام"، ليس هناك نقطة يمكن وضعها خارج هذا الحقل المراقب بالمال، ما من شيءٍ خارج قبضة المال. في المشهد العالمي يرتدي الإنتاج وإعادة الإنتاج لباسًا ماليًا، وكلّ شكلٍ بيوسياسي يبدو مرتديًا ثوبًا نقديًا. إنّ القوى الصناعية والمالية لا تُنتج السلع فحسب، بل تُنتج أيضًا الذّاتية. إنّها تُنتج ذاتيات تمثيلية في اطار السياق البيوسياسي: هي تُنتج الحاجات والعلاقات الاجتماعية والأجساد والعقول- وذلك يعني أنّها تُنتج منتجين. في المجال البيوسياسي تُدفع الحياة عنوة للعمل من أجل الإنتاج، والإنتاج من أجل الحياة. إنّها خليّة نحلٍ كبرى تقوم فيها الملكة دائمًا بمراقبة الإنتاج وإعادة الإنتاج. كلّما كان التحليل أعمق كلّما اكتشفنا أكثر مستويات نموّ كثافة التواصل وتجمعاته في العلاقة التفاعلية. إنّ تطوّر شبكات التواصل له علاقة عضوية بظهور النظام العالمي الجديد: بلغة أخرى، يتعلّق الأمر، بنتيجةٍ وسببٍ، منتوجٍ ومُنتج. فالتواصل لا يكتفي بمجرّد التعبير عن حركة العولمة، بل يتولّى تنظيمها، يُنظمها بمضاعفة أشكال الترابط وبنائها من خلال الشبكات.

رسالة إلى سيلفانو حول الحدث

24 ديسمبر 1988

أنطونيو نغري[7]

الامكانية الوهمية الثانية هي الإرهاب، وهذه الامكانية تتمظهر تحت أشكالٍ مختلفةٍ- حسب وظائف وسلوكات تخريبية ذات أهميّة ونجاعة- وتتأسّس في كلّ الأحوال على الوعي بضرورة الفعل في الحقل الوهمي الذي يمتدّ إلى ما أبعد من المجرّد. يفرض اليأس نفسه أحيانًا على هذا الانتقال، فمثلما تترك الايطوبيا مكانها للاستسلام التافه لفجرٍ واهنٍ، فإنّ اللجوء إلى الارهاب هو انتصارٌ لضغينة ليلٍ لا يُقهر. يقطع الارهاب نبض الحياة أينما أمكن له أن يتجدّد، إنّه يُلغي التكافل المشترك في الصّراع والبناء مُثبِتًا وحدته المحزّزة، ومُحوّلاً الأمل بطريقة وهمية إلى قفزةٍ مميتةٍ. الارهاب قفزة أنطولوجية أعلى من القفزة الايطوبية لأنّه يخترق العالم المجرّد- لكن تنقصه وظيفة الخيال البنائية. إنّه صيحة وتمزّق ويأس، وهو لا يمنح حيّزًا لأيّ لغة تُستبدل في حركة التحرّر أو في الاقتدار المؤسِّس. التقويم الذّاتي يُجرَّد ولكن لا يتمدّد، والتخريب لا يُفلح في التحوّل إلى أساسٍ منظّمٍ، وتبقى الذّات مشلولة الحركة في حقل التجريد الذي نفذت إليه مرتعبة من القدر الجديد الذي ينتظرها، وفاقدة لأيّ بوصلة في الآفاق الشاسعة.

الهوامش:

- ملاحظة: الهوامش المشار إليها بالأرقام المتسلسلة هي من وضع أنطونيو نغري، أمّا المشار إليها بعلامات (*..**) فهي هوامش من وضعنا إمّا للتعليق أو لتوضيح بعض الأفكار التي تضمّنها هذا المقال.

▪ هذا الجزء ترجمته جوديث رافيل وسنستأنس به لتدقيق نقلنا إلى العربية.

.Judith Revel, « Le monstre politique. La vie nue et la puissance », Multitudes, n°33, été 2008, p. p. , 37-52

*عدتُ لإتمام النقص الحاصل في المعنى إلى ترجمة أخرى لواحدة من المختصين في فلسفة أنطونيو نغري والتي نقلت من الايطالية إلى الفرنسية معظم أعمال هذا الفيلسوف جوديث رافال، مصدر مذكور سابقًا.

2 - حول هذه المسائل انظر :

.Zygmunt Bauman, Modernita e olocausto, Roma, Il Mulino, 1992 -

.Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal, Paris, Gallimard, 1966 -

حنّا أردنت Hannah Arendt فضحت مبكّرًا هذه الانحرافات والمزاعم الايديولوجية.

3 - « Grand entretien : Toni Negri, bâtir une nouvelle modernité », propos recueillis par Patrice Ballon, in Le Magazine Littéraire, n°468, octobre 2007, pp. 88-95.

4 - إشارة إلى حادثة إغتيال رئيس الوزراء الإيطالي ألدو مورو من طرف مجموعة الألوية الحمراء التي يُعتقد أنّ أنطونيو نغري هو أحد قادتها.

5 - نُشرت هذه الرسالة لأوّل مرّة باللّغة الايطالية في كتاب "فنّ وجمهور":

.Antonio Negri, Arte e Multitudo, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990

وتضمّن هذا الكتاب وقتها سبع رسائل، وأُعيد نشره مرّتين: سنة 1999 و2001 أين أضاف نغري لهذا العمل رسالتين جديدتين، ونُشر هذا الأثر باللّغة الفرنسية للمرّة الأولى سنة 2005 عن دار النشر "إبال Epel" وتضمّن تسعة رسائل.

اعتمدنا في ترجمة هذه الرّسالة على طبعة 2009 التي أضاف إليها نغري ملحقًا لمحاضرة ألقاها في جانفي 2008 حملت العنوان التالي: التحوّلات: الفنّ والعمل الحيّ، وهذه الرّسالة وردت في الترتيب الذي وضعه نغري "الرسالة السادسة".

Antonio Negri, Art et Multitude, neuf lettres sur l'art suivies de métamorphoses, Traduit de l'italien par Judith Revel, Nicolas Guilhot, Xavier Leconte et Nicole Sel, ed. , Essai, Mille et une nuits, Paris 2009, pp. 79-90.

6 - نشرت هذه الدراسة في مجلّة:

.Antonio Ngri & Michael Hardt, « La production biopolitique », in Multitude, n° 1, 2000/1, pp. 16 à 28

7 - نُشرت هذه الرسالة كذلك لأوّل مرّة باللّغة الايطالية في كتاب "فنّ وجمهور":

.Antonio Negri, Arte e Multitudo, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990

اعتمدنا في ترجمة هذه الرّسالة على نفس طبعة 2009 التي أضاف إليها نغري ملحقًا لمحاضرة ألقاها في جانفي 2008 حملت العنوان التالي: التحوّلات: الفنّ والعمل الحيّ، وهذه الرّسالة وردت في الترتيب الذي وضعه نغري "الرسالة السابعة".

Antonio Negri, Art et Multitude, neuf lettres sur l'art suivies de métamorphoses, Traduit de l'italien par Judith Revel, Nicolas Guilhot, Xavier Leconte et Nicole Sel, ed. , Essai, Mille et une nuits, Paris 2009, pp. 79-90.

*ملاحظة: هذه الترجمة اطلع عليها نغري ورفيقة دربه جوديث ريفال قبل نشرها وقبل أن يُغادرنا في 16 ديسمبر 2023.


أغورا
AGORART
آرت
مجلة فصلية تعنى بالفكر والثقافة والفن
Kafka
2024